This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

FA 251.1.5

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

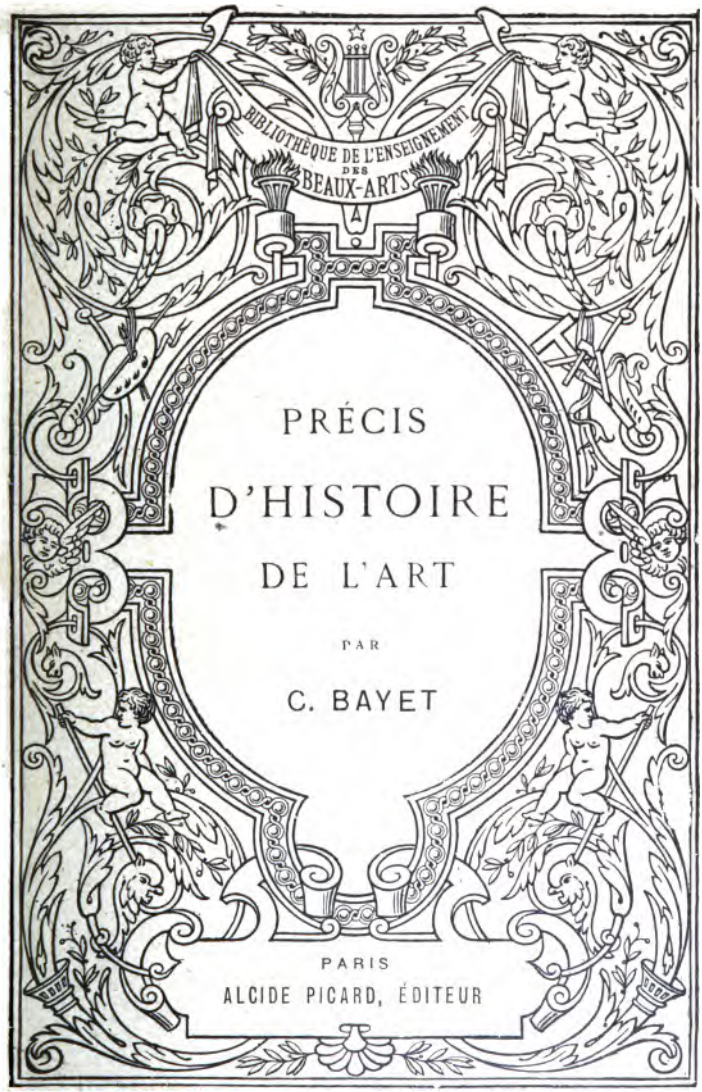
Harvard College Library
THE GIFT OF
ROBERT GOULD SHAW
CLASS OF 1869

Précis d'Histoire de l'Art

PAR

C. BAYET

ALCIDE PICARD, ÉDITEUR


BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT
DES
BEAUX-ARTS
PRÉCIS
D'HISTOIRE
DE L'ART
PAR
C. BAYET
PARIS
ALCIDE PICARD, ÉDITEUR

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin)

IL A ÉTÉ TIRÉ :

25 exemplaires de cet ouvrage sur papier de luxe

au prix de **15** francs.

Cet ouvrage, dont les droits de traduction et de reproduction sont réservés,
a été déposé au Ministère de l'Intérieur.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE
SOUS LA DIRECTION DE M. JULES COMTE

PRÉCIS
D'HISTOIRE DE L'ART

PAR

C. BAYET
Ancien membre des Écoles françaises d'Athènes et de Rome.

NOUVELLE ÉDITION ENTIÈREMENT REFONDUE

PARIS
Librairie d'Éducation nationale
ALCIDE PICARD, ÉDITEUR
11, RUE SOUFFLOT, 11

1908

FA 251.1.5

HARVARD COLLEGE LIBRARY
GIFT OF
ROBERT GOULD SHAW
January 5, 1924

PRÉFACE

Ce volume s'adresse aux personnes qui, sans avoir le temps d'étudier en détail l'histoire de l'art, désirent en avoir quelques notions d'ensemble. On s'est efforcé de le rendre très élémentaire : d'où, à chaque instant, des lacunes pour lesquelles je sollicite l'indulgence de lecteurs plus savants. Sans doute, même en ce nombre restreint de pages, il eût été facile d'entasser plus de noms et de faits; mais l'attention eût été fatiguée sans profit par de telles énumérations. Pour chaque époque, je n'ai donc mentionné que les hommes et les œuvres qui la représentent avec le plus de sincérité et d'éclat. Au demeurant, c'étaient moins les artistes et leur biographie que l'art lui-même qu'il fallait essayer de faire connaître en montrant brièvement comment il s'est développé chez chaque peuple, quelles influences historiques il a subies, quels caractères particuliers il a présentés, quelles relations se sont exercées d'un pays à l'autre.

Afin de permettre de chercher ailleurs plus de détails,

j'ai fait quelque place à la bibliographie : ici encore, il a fallu supprimer beaucoup, laisser de côté les monographies trop spéciales et n'indiquer d'ordinaire que les ouvrages généraux qui résument les recherches antérieures. Quant aux ouvrages étrangers, quel que soit leur mérite, et bien que j'aie eu souvent à les consulter, je n'ai cité, sauf de rares exceptions, que ceux qui ont été traduits en français et qui sont ainsi plus à la portée de la majorité des lecteurs.

Janvier 1905.

INTRODUCTION

Les arts plastiques; éléments de l'œuvre d'art. — On ne s'occupera point ici de définir l'art : cette tâche difficile revient à l'esthétique. Au surplus, quelque formule qu'on adopte, ce mot éveille dans l'esprit des idées générales assez précises pour que nous puissions l'employer sans crainte. Qu'on soit idéaliste ou réaliste, qu'on préfère l'antiquité ou le moyen âge, nul ne se refusera à voir des œuvres d'art dans un temple grec et dans une cathédrale gothique, dans une composition de Raphaël et dans un tableau de Rubens.

Les arts plastiques, qui s'adressent à nous par l'intermédiaire des yeux, architecture, sculpture, peinture, sont l'objet de ce précis. Tous trois ont recours, mais dans des proportions variables, au dessin et à la couleur, aux lignes, aux formes et aux tons. L'architecture emploie surtout des lignes et des formes géométriques: la sculpture, au contraire, reproduit les formes mêmes des êtres et des objets; tantôt elle cherche à les imiter fidèlement, tantôt elle les modifie volontairement; mais l'architecture et la sculpture tiennent compte aussi des jeux de la lumière et de l'ombre : soit par la couleur naturelle des matériaux, soit par les tons artificiels qu'elles y appliquent, elles varient l'aspect de leurs œuvres. Toutes deux s'expriment sous des formes palpables; il n'en

est pas de même de la peinture dont les lignes, aussi bien que les tons, ne sont sensibles qu'à l'œil, mais qui, par les ressources de la perspective, par l'infinie variété des couleurs et des nuances, donne souvent à un plus haut degré l'illusion de la vie et de la réalité. Chacun de ces arts varie sans cesse ses procédés, selon les époques, selon le caractère et le rôle des œuvres qu'il produit : c'est ainsi que dans la sculpture on distingue la statuaire, le haut-relief, le bas-relief, la glyptique, etc.; dans la peinture, la peinture murale, le tableau, la tapisserie, la peinture sur vases, etc. Les arts industriels, qu'on s'habitue parfois à considérer comme formant un domaine séparé, rentrent dans ces divisions générales : par exemple, un beau meuble se rattache tout à la fois à l'architecture par ses lignes, à la sculpture par ses ornements.

Dans les objets les plus modestes, et qui servent aux usages quotidiens, un plat, une aiguière, un bougeoir, par l'harmonie des contours, le goût de la décoration, l'art peut avoir sa place. C'est ainsi que les collections céramiques conservent aujourd'hui des assiettes qui se vendaient à bas prix, qui servaient aux plus simples ménages, et qui sont néanmoins, dans une certaine mesure, des œuvres d'art. Il en est de même pour le costume : un vêtement, même d'étoffe grossière, par l'agencement des plis, par le choix des couleurs, peut avoir un caractère artistique; des bijoux de bronze ou de cuivre peuvent offrir, à ce point de vue, plus de valeur que des bijoux d'or ou des diamants. De là, entre l'art et l'industrie, des relations qui ont existé à toutes les époques.

D'après ce qui précède, on concevra facilement combien il serait faux de regarder les divers arts comme isolés les uns des autres. Tout au contraire, ils sont unis par des liens étroits et doivent se prêter un appui constant; aux plus belles époques artistiques, à Athènes, au temps de Périclès, en France au XIIIe siècle, dans l'Italie de la Renaissance, etc., on les voit se développer avec une splendeur presque égale.

Alors l'esprit qui les anime est le même, et il en résulte une unité d'ensemble qu'on ne retrouve pas en des temps moins heureux. Souvent aussi l'artiste se refuse à accepter ces frontières conventionnelles : il veut comprendre et pratiquer l'art sous toutes ses formes, il est à la fois architecte, peintre, sculpteur.

Si l'on analyse l'œuvre d'art considérée en elle-même, il y faut distinguer la technique, la composition et l'expression, l'exécution.

La technique est la science des matériaux et des procédés qui leur conviennent. L'architecte ne construira pas de la même façon avec des briques, du bois ou de la pierre; le sculpteur ne travaillera pas de la même sorte le marbre, le bronze ou l'ivoire. La diversité des matériaux influe sur la conception même de l'œuvre et sur le style : ainsi le sculpteur égyptien, qui, de bonne heure, taille dans le dur porphyre ou le granit, atténuera bientôt les détails du modelé, tandis qu'ils sont accentués par le sculpteur assyrien, dont le ciseau pénètre sans peine dans une pierre plus tendre.

Composer, c'est coordonner les éléments de l'œuvre et en général l'adapter aux besoins qu'elle doit satisfaire, aux idées et aux sentiments qu'elle doit traduire. L'architecte gothique construit avec les mêmes matériaux et d'après les mêmes procédés une cathédrale, un château, une maison; mais chaque fois, en présence de nécessités différentes, il imagine un nouveau plan et de nouvelles dispositions. Quelque sujet que traite un peintre, qu'il ait à rendre la majesté ou le calme, la passion ou la fougue, il demande ses modèles à la nature, et les matériaux qu'il emploie ne changent guère; mais, par la diversité des attitudes, des mouvements, des expressions, il arrive à traduire les sentiments les plus opposés et aussi à traduire les mêmes sentiments sous des formes très diverses. Sans doute, l'observation de la réalité ɜ guide; mais il faut l'interpréter, choisir entre les traits ombreux qu'elle lui fournit, atténuer les uns, accuser ı même exagérer les autres en vue de l'impression qu'il

FA 251.1.5

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library
THE GIFT OF
ROBERT GOULD SHAW
CLASS OF 1869

Précis d'Histoire de l'Art

PAR

C. BAYET

ALCIDE PICARD, ÉDITEUR

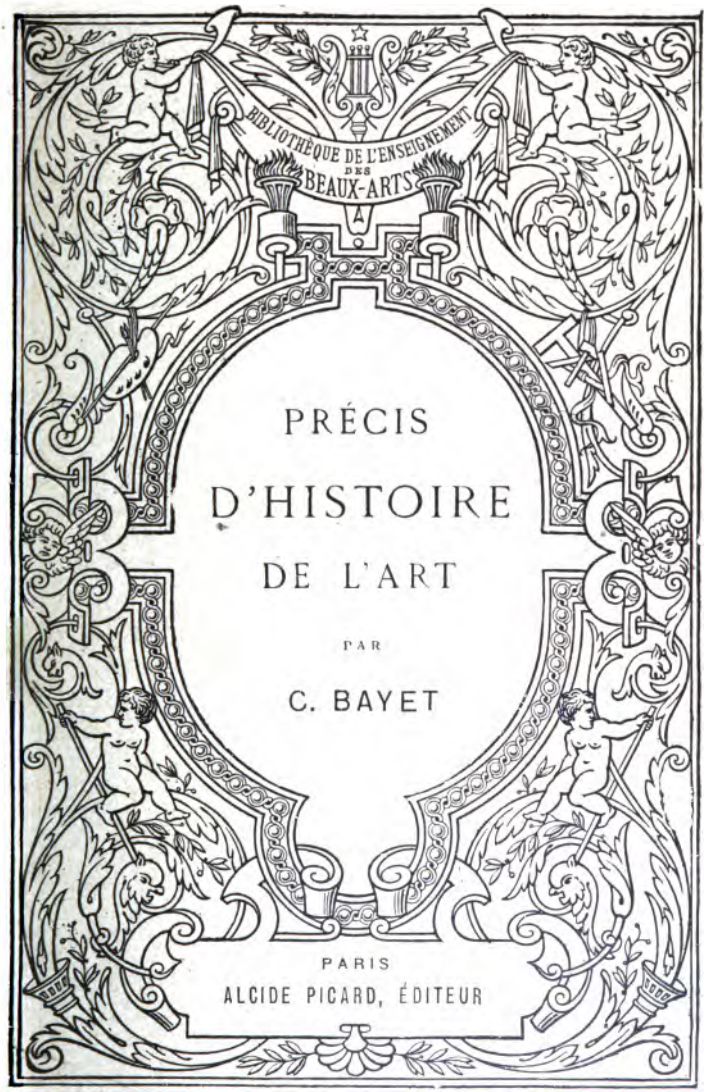

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT
DES
BEAUX-ARTS
PRÉCIS
D'HISTOIRE
DE L'ART
PAR
C. BAYET
PARIS
ALCIDE PICARD, ÉDITEUR

FIG. I. — CUILLER EN BOIS ÉGYPTIENNE

PRÉCIS D'HISTOIRE DE L'ART

LIVRE PREMIER

L'ANTIQUITÉ

Dans l'antiquité classique, telle qu'on l'entend ordinairement, les peuples illustres par leurs arts habitaient les rivages de la Méditerranée : tels furent les Égyptiens, les Phéniciens, les Grecs, les Étrusques, les Romains ; les Assyriens, qui en paraissent éloignés, ont étendu quelque temps leur domination sur l'Asie antérieure. Si la Méditerranée a servi alors de centre à la civilisation, c'est qu'elle offrait une voie de communication naturelle : les peuples fixés sur ses bords entrèrent en relations entre eux, fondèrent des colonies sur des points éloignés de leur patrie, propagèrent leurs institutions, leurs industries, leurs arts. De là es influences multiples et des analogies fréquentes : il est onc naturel de réunir dans un même livre l'histoire des ts de l'antiquité.

CHAPITRE PREMIER

LES ARTS EN ÉGYPTE, EN ASSYRIE, EN PHÉNICIE

SOMMAIRE. — L'art égyptien s'est développé environ depuis cinq mille ans avant Jésus-Christ jusqu'à l'ère chrétienne. C'est avant tout un art religieux : les principaux monuments qui nous en restent sont des temples et des tombeaux; les principaux centres sont Memphis et Thèbes. L'architecture est caractérisée par des constructions grandioses et massives; la sculpture, d'abord très réaliste, est devenue peu à peu conventionnelle.

L'art chaldéo-assyrien s'est développé dans les bassins du Tigre et de l'Euphrate, surtout du XXe au VIIe siècle avant Jésus-Christ. C'est un art monarchique et guerrier : les principaux monuments qui en restent sont des palais; les principaux centres sont : Tello, Khorsabad et Nimroud. L'architecture est caractérisée par l'emploi de la brique, par des constructions vastes et lourdes. La sculpture, qui affecte des formes trapues et énergiques, représente surtout des faits d'armes.

L'art phénicien, qui s'est développé sur les côtes de Syrie, est un art sans originalité, soumis aux influences de l'Égypte et de l'Assyrie. Il a été propagé par le commerce phénicien dans le bassin oriental de la Méditerranée, c'est dans l'île de Cypre qu'on en a retrouvé les éléments les plus intéressants. La Judée et la Perse n'ont, dans l'histoire de l'art antique, qu'un rôle secondaire.

Les arts de l'Orient ont eu sur les origines de l'art grec une influence certaine, mais qu'il ne faut pas exagérer.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA CIVILISATION ÉGYPTIENNE. — Hérodote a dit : « L'Egypte est un don du Nil. » Formée par les alluvions de ce grand fleuve, c'est encore à ses inon-

dations régulières qu'elle doit chaque année son existence et sa fertilité. Autrefois comme aujourd'hui, l'Égypte habitable, enserrée par le désert, s'épanouissait sur les bords du Nil et puisait la vie à ses ondes. L'origine de l'ancienne population de l'Égypte est obscure; la langue paraît se rattacher aux langues sémitiques. Les tribus indépendantes qui la constituaient d'abord se réunirent plus étroitement; enfin un certain Ménès s'empara du pouvoir et fonda la monarchie égyptienne (vers 5000 av. J.-C.).

On distingue dans l'histoire d'Égypte quatre grandes périodes : 1° période memphite, avec Memphis (près du Caire) pour capitale; 2° période thébaine, pendant laquelle Thebes est le plus ordinairement la capitale; 3° période saïte : suprématie de Saïs et des autres villes du Delta ; 4° domination grecque. Les divisions de l'histoire artistique correspondent assez bien aux divisions de l'histoire politique. Dès la période memphite, la civilisation est brillante en Egypte, et il faut croire qu'elle avait été préparée par de longs siècles d'élaboration. Plus tard, l'invasion de peuples chananéens, les Pasteurs ou Hyksos, compromet quelque temps les destinées du peuple égyptien, mais il en triomphe; puis il se répand au dehors, conquiert la Syrie et arrive jusqu'au Tigre et à l'Euphrate (XVIIe siècle). Le règne de Ramsès II, vers le XVe siècle, marque l'apogée de la civilisation égyptienne. Dans la suite, l'Égypte, envahie et vaincue d'abord par les Assyriens, plus tard par les Perses, retrouva la prospérité sous la domination des Grecs (330-30 av. J.-C.). Les Ptolémées, descendants d'un des généraux d'Alexandre, y introduisirent la culture grecque, mais sans attaquer l'ancienne civilisation.

Doux, facile au joug, peu belliqueux malgré ses conquêtes passagères, l'Égyptien est surtout religieux. Les dieux nombreux qu'il incarne souvent dans des animaux sacrés (ibis, bœuf, épervier, etc.), Râ, le soleil ; Osiris, l'être bon par excellence; Set, le dieu des ténèbres, ne sont pour l'Égyptien éclairé que comme les formes d'une divinité unique. C'est du côté de la vie future que tendent ses préoccupations. Après la mort, l'âme comparaît au tribunal d'Osiris; le *Livre des Morts*, recueil de prières et de formules dont chaque momie portait un exemplaire, apprend les détails de

ce procès. L'âme était-elle coupable? Après de nombreux tourments elle tombait dans le néant. Était-elle juste? Après une série de purifications, elle se mêlait à la troupe des dieux, voyait l'être parfait et s'abîmait en lui.

Dans les hymnes et les prières, on trouve une richesse d'images poétiques qui explique l'influence que les croyances exerçaient sur les arts. Veut-on célébrer Râ, le dieu du soleil? « Hommage à toi, momie qui se rajeunit et renaît perpétuellement, être qui s'enfante lui-même chaque jour! Hommage à toi qui luis dans l'Océan primordial pour vivifier tout ce qu'il a créé, qui as fait le ciel et enveloppé de mystère son horizon! Hommage à toi! quand tu circules au firmament, les dieux qui t'accompagnent poussent des cris de joie. » Ailleurs on le représentera qui, debout dans la barque sacrée, « glisse lentement sur le courant des eaux célestes », escorté de la foule des dieux. « Bienfaisant, resplendissant, flamboyant », il répand partout la vie et l'allégresse.

FIG. 2. — SCRIBE ACCROUPI.
(Musée du Louvre.)

Les découvertes artistiques. — Longtemps les monuments comme l'histoire de ce pays ont été fort mal connus. Bonaparte, lors de son expédition d'Égypte, avait emmené avec lui des savants, des artistes: les résultats de leurs recherches furent réunis dans un grand ouvrage, *Description de l'Égypte*. Mais on était alors arrêté par une grave difficulté: les murs des monuments étaient chargés d'ins-

criptions, on trouvait dans les tombes une foule d'écrits sur papyrus, mais on ne savait ni les lire ni les comprendre. Trois systèmes d'écriture avaient été en usage en Égypte. Le plus ancien était l'écriture hiéroglyphique, très intéressante pour l'histoire même de l'art, car elle avait un caractère représentatif et se composait de figures d'êtres animés ou d'objets. Un Français, Champollion (1790-1832), trouva le secret de ces écritures; dès lors on put traduire les documents et reconstituer l'histoire de l'ancienne Égypte. L'égyptologie est restée en grande partie une science française; parmi ceux qui ont contribué à la connaissance des monuments, Mariette fut le plus intrépide. Envoyé en Égypte en 1850, il entreprit, malgré d'incessantes difficultés, de retrouver le Sérapéon, nécropole fameuse des bœufs Apis. Les objets trouvés dans ces fouilles enrichirent en partie le musée du Louvre. Devenu célèbre, Mariette se fixa là-bas et, investi d'une autorité officielle, explora sans relâche les ruines : ainsi s'est constitué le beau musée de Boulacq, transféré depuis à Gizeh, puis au Caire. Après lui, un de nos compatriotes, M. Maspero, par ses fouilles et par ses publications, a merveilleusement étendu le domaine de l'égyptologie, et une mission française, l'Institut français du Caire, s'attache à l'étude et à l'interprétation des monuments.

FIG. 3.
TÊTE DE LA PRINCESSE NOFRIT
(XIe dynastie).

L'ART DE LA PÉRIODE MEMPHITE. — L'art égyptien, pendant son long développement, n'est point resté immuable; il apparaît fort différent, selon qu'on l'étudie à Memphis ou à Thèbes.

A Memphis, il est surtout connu par des monuments ıéraires; les temples ont disparu. La tombe est une neure : le *double* y habite, c'est-à-dire « un second mplaire du corps en une matière moins dense que la

matière corporelle, une projection colorée, mais aérienne, de l'individu, le reproduisant trait pour trait ». De là l'importance de l'architecture funéraire. Les pyramides[1] sont des tombes royales élevées par des monarques de la quatrième dynastie ; or la plus grande atteint 137 mètres environ d'élévation ; 100 000 hommes, relayés tous les trois mois, ont été employés pendant trente ans à la construire. Tout près s'allonge le Sphinx, taillé dans le roc, et dont le nez, pour donner quelque idée des proportions, mesure près de 2 mètres. Ici se manifeste la tendance fréquente de l'art égyptien à étonner le regard par la masse.

Près des grandes pyramides se développe la nécropole de Memphis. Chaque tombe (*mastaba*) importante comprend trois parties : la chambre, accessible au public, où se dresse la stèle funéraire, où s'accomplissent les cérémonies sacrées ; le *serdab*, réduit où sont enfermées les statues, les images du mort ; enfin le caveau funéraire où l'on descend par un puits creusé dans le roc et sur lequel viennent s'ouvrir des couloirs. Là est le grand sarcophage où repose le corps embaumé, la momie, et les précautions les plus minutieuses ont été prises pour dissimuler le caveau et le soustraire aux profanations.

Sur les parois des salles se déroulent les peintures et les bas-reliefs. Mais, pour bien juger de la sculpture à cette époque, il faut étudier surtout les statues, en bois ou en pierre, trouvées dans ces tombes et qui en représentent les habitants. On a même rencontré récemment à Hiéracompolis de superbes statues en bronze de la VIIe dynastie. Sur les meilleures de ces œuvres, les traits individuels du modèle, qu'il fût laid ou beau, sont rendus avec une fidélité surprenante : tous les détails concourent à donner l'illusion de la vie (fig. 2, 3). Ces vieux artistes étaient donc d'admirables portraitistes ; il en faut chercher la raison dans les croyances religieuses du temps : on pensait que, si la momie était détruite, l'existence du *double* était encore possible, à la condition qu'il existât du mort une image scrupuleu-

1. On connaît une centaine environ de pyramides, mais trois surtout sont célèbres par leurs proportions.

sement exacte. Quant aux bas-reliefs et aux peintures, ils représentent souvent la vie terrestre du mort et initient ainsi aux mœurs de l'ancienne Égypte. La peinture égyptienne a ignoré l'art de la perspective et des nuances, elle procède par tons francs qu'elle juxtapose : l'ensemble forme une décoration éclatante, mais fort différente de nos procédés et de nos conceptions modernes. Un de ces *mastabas*, fort bien conservé, a été reconstitué de toutes pièces au musée du Louvre en 1904.

Cliché Giraudon.

FIG. 4. — TEMPLE DE RAMSÈS IV. — (Karnak.)

L'ART DE LA PÉRIODE THÉBAINE ET SAÏTE. — Pendant cette période, l'art funéraire conserva la même importance, et les nécropoles de Thèbes, d'Abydos, de Siout, de Beni-Hassan en offrent de nombreux spécimens ; mais les grands temples doivent surtout fixer l'attention. Voici quelle en était la disposition ordinaire.

Une avenue bordée de sphinx, longue parfois de deux ilomètres, conduisait à une porte qui donnait accès, non oint dans le temple même, mais dans l'enceinte sacrée qui

l'entourait. Cette entrée (*pylône*) avait un aspect monumental; la porte était flanquée de deux massifs pyramidaux, devant lesquels se dressaient des mâts pour les étendards, des obélisques, des statues colossales.

Toute l'enceinte était délimitée par un mur épais. A l'intérieur s'étendaient de petits lacs sur lesquels, à certains jours de fêtes, voguaient des barques magnifiques, chargées des images des dieux. Un nouveau pylône marquait l'entrée du temple même. Là, au fond d'une cour appelée *cour antérieure*, s'ouvrait la grande salle, *salle large des offrandes ou de l'apparition*, d'après les documents égyptiens; les nombreuses colonnes qui en soutiennent le plafond l'ont fait appeler *salle hypostyle*. La foule s'y tenait, tandis que, seuls, le roi et les principaux prêtres avaient accès au sanctuaire, où était placée l'image du dieu; derrière le sanctuaire se trouvaient une sorte de sacristie et des magasins pour les offrandes, les statues divines et les instruments du culte. Chacune de ces salles pouvait être répétée, et l'étendue du temple était souvent immense. On peut prendre comme exemple le gran temple de Karnak où l'ensemble des constructions attein 365 mètres de longueur sur 113 mètres de largeur; la sall

FIG. 5. — BAS-RELIEF DE L'ÉPOQUE THÉBAINE.

hypostyle a 102 mètres sur 51 ; le plafond était soutenu par 134 colonnes dont les plus grosses sont hautes de 23 mètres, tandis que leur circonférence est supérieure à 10 mètres. Un autre détail important de la disposition des temples égyptiens est que la hauteur des parties de l'édifice va en décroissant depuis les pylônes jusqu'au sanctuaire, tandis que le sol est progressivement surélevé de la porte jusqu'au saint des saints.

Le temple égyptien est d'aspect massif; il semble qu'on ait voulu plutôt étonner le regard par l'énormité des dimensions que satisfaire le goût par l'harmonie des proportions; les détails mêmes de la construction sont souvent négligés. Les architectes ne sont point arrivés à constituer des ordres, comme les Grecs; mais leurs épais piliers, leurs colonnes offrent des types assez variés; souvent les chapiteaux affectent la forme d'une fleur qui s'évase, et la flore du Nil (le papyrus, le lotus) occupe une large place dans leur ornementation.

FIG. 6. — TÊTE DU ROI HARMHABI.

Quant à la sculpture, elle perd peu à peu les caractères qui la distinguaient dans les belles œuvres de la période memphite. On abandonne la reproduction exacte des traits pour donner aux figures des proportions plus sveltes que la nature; on simplifie le modelé. Le même type de tête est sans cesse reproduit : des yeux fendus en amande, lèvres toujours souriantes, une finesse qui charme, mais varie guère (fig. 5, 7). Les attitudes aussi sont uniformes; t devient conventionnel, mais il est souvent d'une rare

élégance qu'on retrouve dans tous ses produits, pièces d'orfèvrerie ou ustensiles aussi bien que bas-reliefs[1]. L'emploi de matériaux très durs, tels que le granit, substitués au bois ou à des pierres plus tendres, a contribué à cet affaiblissement du modelé dont l'artiste, qui ne disposait que d'instruments imparfaits, ne savait plus préciser les détails.

Les sculpteurs de l'époque thébaine ne traitent pas en général des sujets isolés d'un ensemble architectural. Ils bâtissent de colossales statues proportionnées aux dimensions des pylônes ou des salles hypostyles, ou bien ils sculptent des bas-reliefs décoratifs dans les temples ou les tombeaux.

Un savant Danois, Julius Lange, a mis en lumière une loi fort importante de l'ancienne sculpture, la loi de frontalité. Que la statue soit droite, agenouillée, couchée, assise, penchée en avant ou en arrière, la tête, l'épine dorsale, la poitrine, le nombril sont sur le même plan vertical, sans inclinaison latérale. Cette loi observée en Égypte se retrouve en Assyrie, en Phénicie. Les Grecs, après l'avoir d'abord acceptée, seront les premiers à s'en affranchir.

Même sous la domination des Ptolémées, les traditions de l'art égyptien se maintinrent, tout en se combinant avec des influences grecques. L'architecture de l'époque gréco-romaine nous a donné les superbes temples de Dendérah, Edfou, Ombos, Philé, mais la sculpture des bas-reliefs y est très négligée et d'un goût conventionnel détestable. Tout l'effort des sculpteurs se porte à ce moment sur l'exécution de statues traitées isolément et en dehors de toute idée de décoration architecturale. La peinture égyptienne à l'époque romaine nous est connue par de très intéressants portraits peints sur bois qu'on plaçait sur les sarcophages à la place du visage : quelques-uns sont au Louvre. Ces portraits ont une expression très caractéristique

1. Les plus beaux bijoux égyptiens retrouvés jusqu'ici sont ceux découverts par M. de Morgan autour des pyramides de Dahshour (XIIIe dynastie) et ceux de la reine Ahhotpou (XVIIIe dynastie); ce sont des colliers en or, en perles d'agate, des pectoraux d'or ornés d'émaux translucides. Le Louvre possède de très beaux spécimens de bijoux; l'art s'y révèle avec des qualités supérieures d'invention, d'élégance et d'habileté technique.

l'on peut distinguer déjà quelques éléments de ce qui sera s tard le style byzantin. Les fouilles de M. Gayet au 'oum, notamment à Antinoé, ont livré des vêtements, riches étoffes d'un grand intérêt pour l'histoire du style emental.

La civilisation chaldéo-assyrienne. — Dans les plaines refois fertiles, aujourd'hui presque partout stériles, des sins du Tigre et de l'Euphrate se sont développées deux grandes monarchies : au sud, la Chaldée avec Babylone pour centre; au nord, l'Assyrie avec Ninive. Rivales l'une de l'autre, elles ont eu chacune leur période de prépondérance : la Chaldée d'abord, qui plus tard, vers la fin du XIVe siècle, tomba sous la suprématie de l'Assyrie. Conquérants infatigables, les grands monarques assyriens, les Sargonides, étendirent au loin leur domination violente et cruelle. L'Asie du nord-ouest, l'Égypte durent s'y soumettre. Ce ne fut qu'en 625 avant Jésus-Christ que Ninive succomba sous les efforts des Chaldéens et des Mèdes, et Babylone victorieuse jouit encore d'une splendeur qui ne fut qu'éphémère.

FIG. 7. — TÊTE DE SÉTI Ier.

Sans cesse mêlés, malgré leurs luttes, Chaldéens et Assyriens ont confondu leurs civilisations, ou plutôt l'Assyrie dut les éléments de la sienne à la Chaldée. De là lui vint sa religion sombre, pénétrée de pratiques magiques. Habiles observateurs des astres, les Chaldéo-Assyriens cherchent à y re le secret de leurs destinées ; leurs dieux, qu'ils incarnent ›uvent dans des formes animales, sont terribles et méchants ; ur esprit se plaît aux combinaisons monstrueuses; la

vie future elle-même leur apparaît misérable et morne.

Gouvernés par des despotes impitoyables pour leurs sujets comme pour leurs ennemis, les Assyriens ont l'âme dure. Ils aiment la guerre avec son cortège de cruautés; leur imagination s'exalte à la pensée du massacre, et ils expriment leurs sentiments dans un langage qu'anime un souffle de férocité épique. « La colère des grands dieux mes seigneurs, dit le roi Assourbanipal, s'appesantit sur mes ennemis; pas un ne s'échappa, pas un ne fut épargné : ils tombèrent tous dans mes mains. Leurs chariots de guerre, leurs harnais, leurs femmes, les trésors de leurs palais furent apportés devant moi. Ces hommes dont la bouche avait tramé des complots perfides contre moi et contre le dieu Assour, mon seigneur, j'ai arraché leur langue et j'ai accompli leur perte. Le reste du peuple fut exposé vivant devant les grands taureaux de pierre que Sennachérib, le père de mon père, avait élevés, et moi je les ai jetés dans le fossé, j'ai coupé leurs membres, je les ai fait manger par des chiens, des bêtes fauves, des oiseaux de proie, les animaux du ciel et des eaux; en accomplissant ces choses, j'ai réjoui le cœur des grands dieux mes seigneurs. »

Les fouilles. Les palais. — De là procède leur art, expression de la conquête et de la violence. Il ne nous est connu que depuis peu de temps : les fouilles de Botta, de Place, de Layard, de Fresnel et de M. Oppert n'ont commencé qu'à partir de 1843; celles de M. de Sarzec à Tello, qui ont révélé l'ancien art chaldéen, sont toutes récentes (de 1877 à 1881); elles viennent d'être reprises par le capitaine Cros. Un autre Français, M. de Morgan, explore depuis 1897 l'Acropole de Suse et y exhume des monuments d'un grand intérêt historique et artistique. La lecture des inscriptions cunéiformes (c'est-à-dire composées de lettres dont les traits ont la forme de coins) a permis d'interpréter les monuments.

L'art funéraire, si riche en Égypte, est ici peu représenté. On n'a point trouvé de tombes en Assyrie, et celles de la Chaldée n'offrent pas un grand intérêt artistique. Le temples chaldéens, dont les ruines ont été découvertes Lagash, Ourou, Babylone, présentent comme disposition

caractéristique des tours à plusieurs étages (*ziggourât*) et des murailles à rainures prismatiques. Ce sont surtout des palais qu'on a explorés; chaque grand monarque assyrien se plaisait à en élever un qui était son œuvre et glorifiait sa puissance. Les plus importants sont ceux de Nimroud, qui a été commencé au IXe siècle avant Jésus-Christ, de Khorsabad, qui fut entrepris vers 710, mais n'était pas encore terminé en 667.

Les Assyriens ont peu employé la pierre; ils construi-

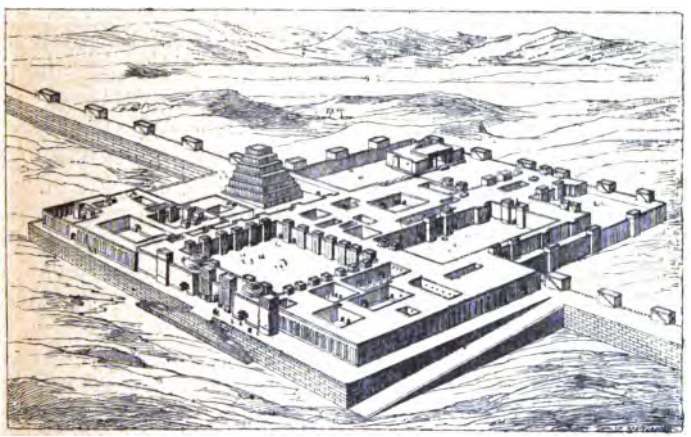


FIG. 8. — VUE DU PALAIS DE KHORSABAD.
(Restauration de Thomas.)

saient surtout avec des briques d'argile qui souvent n'étaient que séchées au soleil; de là le peu de solidité de leurs édifices qui de bonne heure s'effondrèrent. Les architectes connaissaient les colonnes; ils les faisaient souvent de bois recouvert de métal, mais en général ils ne leur attribuaient guère le rôle de supports réels et s'en servaient plutôt comme de motifs de décoration. En revanche, et c'est là un des traits de leur art, ils faisaient un usage fréquent des voûtes, auxquelles ils donnaient les formes plus variées, et des coupoles.

Le palais de Khorsabad (fig. 8), qu'on peut choisir

comme type, était à lui seul une véritable ville où tout un peuple de serviteurs vivait autour du roi. L'enceinte forme un carré de 1.800 mètres de côté. L'architecte a dû distribuer de plain-pied trente et une cours et deux cent neuf pièces. Le centre est formé par une vaste cour : sur un des côtés s'ouvrent les communications avec le dehors; sur les trois autres viennent s'appliquer les trois grands quartiers du palais : l'habitation du souverain; le quartier des femmes; les dépendances où demeurent les serviteurs et où se trouvent les cuisines, les écuries, etc. Chacun de ces quartiers se subdivise lui-même en diverses régions : ainsi, en avant du premier, sont placées les grandes salles de réception, tandis que les appartements privés sont plus retirés et occupent le fond.

Cliché Giraudon.

FIG. 9. — STATUE CHALDÉENNE TROUVÉE A TELLO. — (Louvre.)

Malgré l'étendue de ses constructions, l'architecture assyrienne a été condamnée à l'infériorité par la nature même des matériaux qu'elle a employés. Elle a dû, pour en compenser les défauts, exagérer l'épaisseur des murs, donner à toutes ses œuvres un aspect massif.

La sculpture. — La sculpture chaldéenne de l'époque la plus ancienne nous est connue par les bas-reliefs du roi Naramsin, par des cylindres finement gravés, par la stèle des Vautours, monument commémoratif des guerres des rois de Lagash, surtout par les superbes statues en dolérite de Goudéa, *patesi* (roi) de Lagash, d'une allure si robuste, d'un modelé si précis. Ces monuments, trouvés à Suse et à Tello, sont au Louvre (fig. 9). La sculpture assyrienne se développe plus tard, telle que nous la montrent les monuments de Nimroud et de Khorsabad, elle est moins simple, plus conventionnelle. Elle a surtout un caractère historique; elle est destinée à transmettre le souvenir des victoires et de la puissance des rois et s'applique à l'exécution de bas-reliefs qui décoraient les murs des

palais; à l'extérieur, des figures de dimensions colossales et souvent monolithes se dressaient à l'entrée des portes: tels les taureaux ailés qui sont au Louvre. Tandis qu'en Égypte, dès la période thébaine, les sculpteurs atténuent le modelé, en Assyrie ils l'exagèrent, et leurs personnages dépassent la vérité par leur vigueur et par l'accentuation des saillies aux endroits où les vêtements, longs et épais, laissent paraître les membres. De là des figures lourdes, trapues et d'une expression rude (fig. 10); on se sent en face d'un peuple guerrier chez qui la force physique est surtout en honneur. Ont-ils à représenter des animaux? Les sculpteurs s'attachent à en rendre fidèlement la forme, et pour certaines espèces, comme le lion, ils arrivent à une vérité d'expression, à une énergie de vie admirables. On a expliqué en partie l'opposition entre la sculpture égyptienne et la sculpture assyrienne par la différence des materiaux employés de part et d'autre. « La préférence accordée aux pierres dures avait conduit les Egyptiens à atténuer, à supprimer les détails; l'usage d'une pierre très tendre a conduit les Assyriens à les souligner, les exagérer. L'albâtre se raye à l'ongle, le ciseau s'y fonce presque comme le couteau dans du beurre; quelle tation pour lui d'appuyer, d'insister, de marquer outre

Cliché Giraudon.
FIG. 10. — ASSOURBANIPAL SUR SON CHAR.
(Musée du Louvre.)

mesure tous ses effets, toutes ses intentions ! » (Perrot.) Pourtant les Assyriens procédèrent de même quand ils s'attaquèrent à des matières moins tendres ; on retrouve le même style sur leurs cylindres ou intailles, qui servaient de cachets, et qui étaient gravés dans des pierres souvent très dures.

Ces recherches d'exécution n'excluent pas une assez grande uniformité. Toutes les figures sont conçues d'après les mêmes modèles, toutes les têtes peuvent se ramener à quelques types. Dans les compositions les attitudes manquent de variété, et ce défaut frappe d'autant plus que les Assyriens traitent des sujets violents, des combats. D'autres œuvres retracent les chasses royales, les scènes de la vie ordinaire. Même ici perce le caractère cruel du peuple. Un bas-relief représente Assourbanipal vainqueur qui, dans le jardin de son palais, célèbre un festin. Les oiseaux chantent, les musiciens jouent de la harpe, tout est joie ; mais aux branches d'un arbre pend le crâne du vaincu, du roi des Elamites. La polychromie intervenait, comme en Égypte, pour donner aux sculptures l'apparence plus fidèle de la réalité.

La peinture et les arts industriels. — La peinture se manifeste chez eux surtout sous la forme de briques émaillées, aux tons éclatants, qui forment sur les parois extérieures et intérieures des décorations d'un effet très original : des personnages, des animaux y sont représentés. Ils appliquaient aussi ces qualités de coloris à la fabrication et à la broderie d'étoffes et de tapis qui étaient partout recherchés; les traditions s'en maintinrent : à Rome, au temps d'Auguste, on vantait encore les tissus d'Assyrie. Sur les bas-reliefs, les rois sont représentés quelquefois avec des manteaux décorés de véritables compositions. Des coupes, des armes, des meubles richement ornés prouvent que les Assyriens n'étaient pas moins habiles à travailler le bronze et les divers métaux. Le commerce répandait au loin les produits de leur industrie ; ils abondaient sur les marchés de la Syrie, de l'Asie Mineure, dans ces pays où leurs rois faisaient sentir la force de leurs armes. Les monuments de l'art héthéen ou hittite, qui s'est développé dans ces régions et que des découvertes, quelques-unes encore toutes récentes, commencent à fai connaître, portent des traces nombreuses, dans la Syrie a nord, en Asie Mineure, en Cappadoce, de l'influence ass

rienne. Du sud-est au nord-ouest, on peut suivre ainsi la marche de cette civilisation vers les contrées grecques.

La Phénicie; sa civilisation. — L'Égypte et l'Assyrie ont eu sur la Grèce primitive une influence que des découvertes récentes ont mise en lumière, mais qui s'est exercée surtout par des agents intermédiaires. Le peuple phénicien fut le plus actif. Originaire des bords du golfe Persique, lié aux Chaldéo-Assyriens par une étroite parenté, il vint s'établir en Syrie vers le xxe siècle avant Jésus-Christ. Dans cette région, longtemps fertile, les populations se pressaient nombreuses dès une antiquité reculée; les Phéniciens durent se contenter d'une mince bande de terrain entre le Liban et les flots de la Méditerranée. Ainsi placés, ils tenaient à peine au continent et ne pouvaient se développer vers l'est; mais à l'ouest s'étendait devant eux la mer, pleine de promesses, et qui sollicitait leur activité. Ils lui demandèrent la fortune et furent longtemps les navigateurs et les marchands par excellence du monde antique.

FIG. 11.
STATUE CYPRIOTE.
(Musée de New-York.)

Ils ne formaient point un État homogène, chaque grande ville était indépendante. Au premier rang figuraient Arad, Sidon, Tyr. A l'intérieur de ces cités dominait l'aristocratie des négociants; on y trouvait aussi des rois, mais sans autorité despotique. Au demeurant, à leurs yeux le meilleur gouvernement était celui qui favorisait le commerce; ils n'avaient guère d'amour-propre politique et ils acceptèrent facilement des dominations étrangères, à la condition d'en tirer

profit. Tout chez eux trahit le marchand âpre au gain; la physionomie même est sans distinction, mais fine et rusée.

Leur religion était analogue à celle de l'Assyrie, à la fois sensuelle et sanglante. Les dieux de la Phénicie, voyageant avec leurs adorateurs, se répandirent au dehors, quelques-uns surtout, comme Astarté, la Vénus phénicienne, comme Melqart, le dieu de Tyr. Plusieurs sont les ancêtres des dieux de la Grèce. Les Phéniciens ont rendu d'autres services à la cause de la civilisation; ils ont créé et propagé l'écriture alphabétique, la substituant aux écritures incommodes de l'Egypte et de l'Assyrie.

Les fouilles. L'architecture. — Ce n'est pas en Phénicie même qu'on a pu le mieux étudier l'art phénicien. Les recherches et les fouilles n'ont pas produit, à ce point de vue, de résultats comparables à ceux qu'on a obtenus en Egypte ou en Assyrie. Il en a été de même à Carthage. Par contre, l'île de Cypre, située en face des côtes de Syrie, et où les Phéniciens fondèrent de grandes villes, a fourni à l'histoire de l'art de nombreux documents. Les Grecs, dès le xe siècle environ avant Jésus-Christ, se sont établis à leur tour dans ce pays et on y peut observer par suite un des points de contact les plus curieux entre l'art oriental, depuis longtemps développé, et l'art hellénique en formation. Plusieurs explorateurs, mais surtout MM. de Cesnola, consul d'Amérique, Colonna-Ceccaldi, etc., ont, depuis 1860, déblayé sur divers points de l'île des édifices, des nécropoles; les plus beaux objets provenant de ces fouilles sont au musée métropolitain de New-York. Enfin en Grèce, en Italie, en Gaule même, on a retrouvé çà et là des objets importés par les trafiquants phéniciens.

L'architecture phénicienne ne mérite guère de fixer ici l'attention. Dans les débris qu'on en connaît domine la tendance à employer des matériaux de fortes dimensions, d'énormes pierres qui étonnent par leur masse : tel est le caractère des ruines de l'enceinte d'Arad. Les temples d'Amrit (Phénicie), de Golgos (Cypre), etc., étaient en général petits; les colonnes font parfois pressentir les formes du dorique et de l'ionique grecs, mais sont loin d'en atteindr l'harmonie et l'élégance. Les constructions auxquelles leu esprit pratique s'appliquait de préférence, les ports, les arse

naux, les enceintes sont de celles où les préoccupations artistiques n'ont qu'un rôle secondaire.

Les exportations artistiques; la sculpture. — Sous la direction de Sidon et de Tyr, qui tour à tour ont exercé la suprématie, les Phéniciens ont été longtemps les maîtres de la Méditerranée. Puis, leur puissance déclina; d'autres avaient envahi la mer, peuplé les îles; il fallait compter avec les flottes grecques et étrusques. Pourtant la grande colonie phénicienne du nord de l'Afrique, Carthage, résista longtemps; Rome seule put en triompher. Pendant les longs siècles de leur splendeur, ils ont semé leurs comptoirs sur toutes les côtes de la Méditerranée, depuis le fond du Pont-Euxin jusqu'au détroit de Gibraltar. Leur audacieuse cupidité les a même entraînés au delà, sur l'Océan, si redouté des anciens; au nord, ils ont atteint la Bretagne, tandis qu'au sud ils faisaient le tour de l'Afrique. Dans ces vastes pérégrinations, ils exploitaient les richesses de chaque région, ils allaient chercher l'étain nécessaire à la fabrication du bronze, enlevaient même des jeunes filles, des enfants, qu'ils revendaient ailleurs comme esclaves; en revanche, ils colportaient leurs produits et ceux qui leur venaient de Thèbes, de Ninive, de Babylone. Par eux l'Occident entrait en rapport avec l'Orient.

Les œuvres d'art figuraient dans leurs articles de commerce. Ce n'est pas qu'ils eussent le goût artistique très développé; pour les arts plastiques, ils empruntent leurs modèles à l'Assyrie, à l'Égypte, les modifient, les combinent, mais sans y mettre rien de fort personnel. Les peuples encore incultes de l'Occident sont grands amateurs d'images religieuses : les Phéniciens contentent leurs clients et, ainsi qu'on l'a dit avec esprit, « ils fabriquent des dieux pour l'exportation ». Ils y joignent les vases de bronze, les verreries, etc., industries dans lesquelles ils excellent. Voués à l'imitation, quand plus tard l'art grec se fut développé, ils le copièrent, comme ils avaient copié l'Égypte et l'Assyrie.

Dans la sculpture, les éléments étrangers qui dominent en Phénicie se mêlent selon des proportions qui varient. En Syrie même, ce sont surtout des figurines en terre cuite qu'on a retrouvées, ou bien de grands sarcophages, taillés

en forme de corps, et auxquels on a donné le nom d'*anthropoïdes* (voir au Louvre). Dans toutes ces œuvres point d'originalité; l'artiste ne semble guère chercher à rendre soit les traits exacts de l'individu, soit même le type de la race. A Cypre, où les monuments de la sculpture abondent, le style se modifie (fig. 11). Dans les grandes statues découvertes par M. de Cesnola, les vêtements, la coiffure et la barbe aux boucles serrées offrent avec les bas-reliefs assyriens de fréquentes analogies; pourtant on ne les copie pas exclusivement, et notamment on n'en adopte pas le modelé d'une excessive vigueur. On agit de même avec l'Égypte, et à ces emprunts l'esprit grec mêle déjà son action. Elle apparaît sans cesse dans l'arrangement des figures, dans l'expression des physionomies, et c'est là ce qui fait l'intérêt de cet art cypriote, asiatique et hellénique tout ensemble, dont les œuvres appartiennent d'ailleurs à des époques fort diverses. A côté des statues des divinités, d'Astarté surtout qui dominait à Cypre, figurent celles de leurs prêtres et de leurs adorateurs; au-dessous vient la foule des terres cuites. Les caractères qu'on vient de signaler se retrouvent sur tous les produits de l'industrie artistique de la Phénicie et de Cypre : céramique, orfèvrerie, étoffes. Les Phéniciens surent les premiers extraire de coquillages les éléments de la pourpre dont ils teignaient leurs tissus. L'art du verre, dont on leur a attribué l'invention, avait été pratiqué déjà par les Égyptiens; mais ils y devinrent fort habiles, et leurs verres colorés ont une vivacité de tons remarquable. En un mot, s'ils ont peu créé, leur rôle dans le développement des arts n'en a pas moins été considérable.

La Judée. — En Syrie même on les imitait. Les Juifs, leurs voisins, étaient réfractaires au sentiment esthétique. Leurs relations avec l'Égypte et l'Assyrie, loin de provoquer chez eux le goût des arts, leur en avait inspiré l'horreur. La loi mosaïque prohibe, avec les termes les plus précis, toute représentation des êtres animés. Jahveh cependant ordonna de placer sur l'arche d'alliance deux *keroubim* d'or, qui devaient être copiés sur ces animaux ailés si fréquents dans les monuments assyriens; mais cette exception même confirme la règle, et les Juifs de Palestine l'observèrent scrupuleusement. La sculpture dut donc chez eux se

restreindre à de maigres ornements. Quant à l'architecture, elle n'eut aucune originalité. Lorsque Salomon, au XIe siècle, voulut élever à Jahveh un temple superbe, ce fut à Hiram,

FIG. 12. — L'APADANA AUX CENT COLONNES DE DARIUS, A PERSÉPOLIS
(D'après Dieulafoy.)

roi de Tyr, qu'ils s'adressa : la Phénicie lui fournit des artistes, ouvriers, des matériaux. Ce temple, plusieurs fois uit et rebâti, a définitivement disparu lors de la prise rusalem par Titus au Ier siècle après Jésus-Christ.

Cependant, grâce aux descriptions de la Bible et à des débris de substructions, on a pu en déterminer l'étendue et les dispositions. Quant aux tombeaux des rois de Juda, que de Saulcy avait cru retrouver, il semble bien qu'il y faut voir des monuments plus récents.

La Perse. — Parmi les peuples dont l'art s'est surtout développé à l'aide d'emprunts, signalons encore, à l'est du bassin du Tigre et de l'Euphrate, les Mèdes et les Perses d'origine aryenne. Subjugués par les rois de Ninive, ils avaient plus tard renversé leur puissance. Les Mèdes dominèrent d'abord, puis, à partir du VIe siècle, les Perses, qui étendirent leurs conquêtes à l'Asie antérieure, à l'Egypte et menacèrent la Grèce. Les influences étrangères sont visibles déjà dans les monuments de la vallée du Polvar-Roud, qui remontent à Cyrus et à ses successeurs directs (VIe siècle); les uns rappellent les constructions de la Lycie, d'autres les édifices grecs. Les principaux sont les tombeaux du père et de la mère de Cyrus, Cambyse et Mandane, et le palais du conquérant lui-même. Au siècle suivant, Persépolis devint la capitale, et le style changea. Les Perses avaient conquis l'Égypte; ils en imitèrent l'architecture en la combinant avec ce qu'ils empruntaient aux peuples de l'Asie Mineure et surtout aux Grecs ioniens. Dans les palais de Persépolis, le couronnement des portes est égyptien; la colonne par son ornementation accuse la même influence, tandis que par sa construction elle est gréco-ionienne (fig. 12). A ces éléments étrangers se mêlaient des éléments indigènes, ainsi l'emploi de la brique dont les Perses se servaient notamment pour élever des coupoles. Quant à la sculpture persane, elle rappelle souvent celle de l'Assyrie, avec moins d'exagération dans le modelé. La frise des archers du palais de Darius (au Louvre), habilement restaurée, prouve que les Perses pratiquaient, comme les Assyriens, la peinture d'émail sur briques. Plus tard, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, la Perse redeviendra indépendante et puissante sous la domination des Sassanides (IIIe siècle ap. J.-C.). Les ruines de Diarbékir, de Ctésiphon surtout font connaître l'art sassanide : on trouve la coupole légèrement conique, l'arc en fer à cheva qui de là devaient se répandre dans les contrées voisines

S'il se rattache à l'ancien art indigène, d'autre part, il subit l'influence gréco-romaine. Ce mélange de styles, ces emprunts à l'étranger sont sensibles dans les nombreuses sculptures

FIG. 13. — COUPE DE KHOSROÈS. — ÉPOQUE SASSANIDE.
(Cabinet des Médailles. — Bibliothèque nationale.)

taillées sur le roc, qui représentent les hauts faits des rois, leurs combats, leurs chasses.

Bibliographie.

L'ouvrage par excellence pour la connaissance des anciennes civilisations orientales est celui de Maspéro, *Histoire ancienne des peuples l'Orient classique*, 3 vol., 1895-1899, qui vaut à la fois par la

science, par l'attrait du texte et par l'abondance de l'illustration. — Les cinq premiers volumes de Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, comprennent toute la période dont il est question dans ce chapitre.

Voir aussi : Choisy, *l'Art de bâtir chez les Égyptiens*, 1904; — De Sarzec et Heuzey, *Découvertes en Chaldée*, 1884; — Heuzey, *Catalogue des antiquités chaldéennes du musée du Louvre*, 1902; — Dieulafoy, *l'Art antique de la Perse*; — de Morgan, *Mémoires de la délégation de Perse, Fouilles à Suse*, depuis 1897.

D'autres ouvrages de moindre étendue devront être consultés : Maspero, *l'Archéologie égyptienne*; — Babelon, *l'Archéologie orientale*, tous les deux parus dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, Alcide Picard, éditeur. Pour la connaissance des mœurs égyptiennes, voir le petit livre si attrayant de Maspero, *Lectures d'histoire ancienne*, 1890.

Le Louvre est un des Musées les plus riches en monuments égyptiens, assyriens, persans.

CHAPITRE II

LES ORIGINES DE L'ART GREC. — L'ART ARCHAÏQUE.

SOMMAIRE. — L'art hellénique à ses origines a subi, dans une certaine mesure, l'influence des arts de l'Orient, mais il a pris de plus en plus un caractère tout à fait original. Son excellence s'explique par la nature même du pays, par le caractère et l'histoire des habitants. L'art grec s'est développé au service de la religion, mais il doit ses progrès à l'observation précise et fine de la nature, au sentiment de l'harmonie et des proportions.

Des fouilles récentes (Hissarlik, Santorin, Mycènes, la Crète, etc.) ont fait connaître les premiers essais de cet art, du XXVIIe au XIIe siècle environ. Les poèmes homériques, vers le Xe siècle, attestent chez les Grecs un goût déjà très vif du beau et des choses d'art. Du VIIIe au Ve siècle se place l'adolescence de l'art grec (art *archaïque*, c'est-à-dire ancien), qui se répand des côtes de l'Asie Mineure jusqu'en Sicile et dans l'Italie méridionale. Parmi les principaux centres d'activité, il faut citer Samos, Chio, les Cyclades (Naxos, Paros), Corinthe, Sicyone, Argos, Égine, Athènes, etc.

L'architecture grecque est surtout connue par des temples où la colonne joue un rôle de plus en plus grand. Les temples grecs sont en général d'ordre dorique, et l'ordre dorique se distingue par la simplicité et la force. L'ordre ionique affecte des formes plus élégantes : il se développera surtout plus tard. La sculpture, après avoir débuté par des œuvres tout à fait rudimentaires, grandit grâce à une étude attentive du corps humain, elle s'assouplit et s'affine : les statues du fronton du temple d'Égine en marquent l'apogée à la fin de cette période.

E PAYS ET LA RACE. — La nature même semble avoir estiné la Grèce au grand rôle qu'elle a joué dans le oppement de la civilisation. Par sa situation géogra-

phique, elle se rattache à la fois à l'Orient et à l'Occident, qu'elle pénétrera également de son influence; ses côtes étendues, déchiquetées, sont riches en baies et en ports; sur bien des points, à peine a-t-on quitté la terre qu'à l'horizon apparaissent déjà les îles où le navire, en cas de danger, trouvera un refuge. Aussi les Grecs ont-ils été de bonne heure de grands navigateurs; ils aiment la mer et, en même temps qu'ils l'exploitent, ils en comprennent la beauté et la poésie, ils en notent les aspects multiples et les colorations variées. Les aventures et les tempêtes ne les découragent point; échappés au naufrage, aussitôt ils remettent à la voile : tels ils apparaissent dans l'*Odyssée*, le poème de la mer et des longs voyages, l'épopée par excellence de la Grèce primitive. Des régions trop peuplées, des cités prospères, partent sans cesse des bandes d'émigrants, non pas pauvres et honteux, mais confiants en l'avenir : après avoir pris le feu sacré sur l'autel national, guidés par des chefs qu'ont désignés les dieux, ils vont sur d'autres rivages, souvent au loin, fonder une cité nouvelle, et, de proche en proche, la Grèce se répand sur toute la Méditerranée, propageant ses institutions et ses arts

Le pays est de ceux qui conviennent à une race vive et éprise du beau. Au lieu des plaines uniformes, des chaleurs accablantes de l'Égypte et de l'Assyrie, presque partout des montagnes, des collines qui varient les aspects, une lumière vive et harmonieuse qui détache toutes les lignes et qui éveille des idées de joie et de clarté, un climat en général plus tempéré et qui n'endort point l'activité. Le dieu préféré des Grecs est le soleil qui anime et illumine le monde; au moment de la mort, renoncer à sa lumière est pour eux la plus amère douleur. Ils sentent vivement le charme de la nature et l'on trouve dans leurs écrivains des paysages d'une poésie et d'une fraîcheur incomparables : tel le passage de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle où le chœur célèbre la beauté de l'Attique.

Les populations grecques appartenaient à la race aryenne, mais des migrations distinctes se succédèrent dans leur histoire. A une époque dont on ne saurait déterminer début, les Pélasges peuplent les régions grecques; plus tai arrivent les Hellènes, subdivisés en deux grands rameau

les Ioniens, puis les Doriens. Chez tous, aussi loin qu'on peut remonter dans leur passé, on remarque les mêmes traits : l'initiative industrieuse, l'intelligence, le sentiment de la personnalité et de l'indépendance. Dans ces contrées, que les accidents du sol divisent en nombreux cantons, l'établissement des grandes monarchies qui dominent dans les plaines du Nil et de l'Euphrate serait impossible; chaque petit pays a sa vie propre, une cité s'y forme avec ses dieux, ses institutions, ses mœurs, et n'offre point la même physionomie que la cité voisine. De là une foule d'États aux destinées particulières, et entre eux une émulation continuelle qui excite l'activité sous ses formes les plus diverses. La civilisation y est aussi variée que la structure et l'aspect même des régions où elle se manifeste. Il en sera de même pour les arts : chaque grande cité aura son école et ses artistes.

Les vestiges de l'art primitif ou pré-hellénique. — Sur plusieurs points du monde grec subsistent des débris d'enceintes et de constructions d'époque très ancienne. L'aspect en est rude, bien que déjà, des uns aux autres, apparaissent quelques progrès dans l'appareil plus régulier des fortes pierres qui les constituent (fig. 14). Depuis un demi-siècle des fouilles ont permis de se faire une idée plus complète de ce qu'étaient alors les arts : telles sont celles de Schliemann à Hissarlik (Troie), à Mycènes, à Tirynthe, celles de Fouqué, Gorceix et Mamet à Santorin, etc. Les constructions qu'on a retrouvées indiquent une civilisation à la fois raffinée et brutale. Mycènes, cachée dans la montagne, était le repaire de puissants et redoutables seigneurs, de chefs de bandes, dont le joug devait peser lourdement sur le pays. Ils étaient riches d'ailleurs et, dans Homère, Mycènes est surnommée « la cité où l'or abonde ». On y a retrouvé des tombes princières, où Schliemann prétendait avec trop d'imagination reconnaître celles d'Agamemnon et de sa famille : les morts étaient enterrés avec leurs armes, leurs bijoux, leurs vêtements, et leurs figures étaient recouvertes de masques d'or. Les objets de tout genre, vases, armes, bijoux, etc., trouvés dans la première ville d'Hissarlik, ne portent la marque d'aucune influence assyrienne ou phénicienne et sont de beaucoup antérieurs au xve siècle avant Jésus-Christ. Il en est de même

à Santorin. A Mycènes, à Vaphio, la civilisation est déjà plus riche que celle de Troie et de Santorin, pourtant elle en procède et en est le développement. Mais, d'autre part, se manifeste ici déjà l'influence orientale : des représentations de sphinx, de griffons, de lions, d'autres motifs encore, en sont la preuve. Les monuments et les objets de Mycènes se placent entre 1500 et 1100 avant Jésus-Christ.

Tout récemment, les fouilles de M. Evans, en Crète, ont fait pénétrer plus avant encore dans ce lointain passé. A Cnossos il a retrouvé les ruines d'un palais qu'on peut attribuer au légendaire roi Minos. Ce serait le fameux *Labyrinthe* ou temple de la hache (*labrys*, hache en carien), où l'on a rencontré des salles affectées au culte, des piliers décorés de la double hache, forme fréquente de la divinité sur beaucoup de monuments orientaux. Les murs étaient ornés de fresques. On y distingue des processions de jeunes gens, des porteurs de vases, des taureaux, des lions, et aussi des représentations de foules assemblées, hommes et femmes en costume de fête, d'une fantaisie extraordinaire. D'autres œuvres encore révèlent un art très libre, très vivant : ainsi un vase sculpté en pierre trouvé récemment à Phæstos où défile un cortège de moissonneurs. Il semble que, dans tout l'Archipel, se soit alors développée, entre le XXVIe et le XVIe siècle, une brillante civilisation, qu'on a proposé d'appeler la civilisation égéenne ou minoenne, et dont la Crète aurait été le centre. C'est ce qu'entrevoyait déjà le vieil historien Thucydide lorsque, aux origines de l'histoire grecque, il plaçait la domination maritime, la *thalassocratie* de la Crète, antérieure à la guerre de Troie.

L'ÉPOQUE HOMÉRIQUE. — A un moment donné se produisit dans la Grèce continentale un mouvement de migration, qui eut son point de départ au sein de la montagneuse Épire. Quelques-unes des tribus, qui s'y groupaient autour du vieux sanctuaire du Zeus de Dodone, passèrent dans la Thessalie, plus fertile. De proche en proche, le mouvement se communiqua à la plupart des peuples de la Grèce; un d'entre eux, les Doriens, venus du nord, se dirigea sur le Péloponèse et en fit la conquête. Bientôt la Grèce continentale ne fut plus assez vaste pour les populations qui s' pressaient; de nombreux émigrants gagnèrent les côtes d l'Asie Mineure. Les colonies qu'ils y fondèrent furent d

bonne heure riches et prospères. Alors, au xe siècle environ avant Jésus-Christ, furent composés les poèmes homériques qui nous offrent le premier tableau complet de la civilisation grecque. Les arts y tiennent déjà une large place. Les chefs habitent dans de vastes demeures éclatantes d'or et d'argent (palais d'A. inoüs, *Odyssée,* ch. VII); au fond des sanctuaires, se dressent des statues de divinités, vêtues de riches étoffes brodées; sur les vases, sur les armes se déroulent des compositions où se pressent de nombreux personnages : Homère (*Iliade*, ch. XVIII) décrit longuement tous les épisodes reproduits sur le bouclier d'Achille. Si le poète embellit la réalité et parfois rêve des œuvres que l'art de son temps est encore incapable d'exécuter, on aurait tort cependant de ne voir dans ces descriptions que de brillantes fictions, et, pour citer des exemples, certaines coupes phéniciennes ou les poignards trouvés à Mycènes donnent une image restreinte de ce que pouvait être la décoration d'un bouclier homérique.

Cliché Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 14. — PORTE DES LIONS A MYCÈNES.

LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES ET L'ART GREC. — L'art apparaît ıs ces poèmes tout imprégné d'influences orientales ; les s beaux objets, les plus riches étoffes sortent des ateliers Tyr et de Sidon. Dès le xve siècle avant Jésus-Christ,

les Grecs étaient en rapports avec l'Égypte, ainsi que l'attestent les monuments de Thèbes. D'autre part, à quelques heures de distance des côtes de l'Asie Mineure, s'étendaient de vastes régions où s'était implantée la civilisation orientale; quelques-uns des peuples qui y habitaient et qui se mêlaient aux Hellènes de la côte ont ainsi servi d'intermédiaires entre la Grèce et l'Orient. Les légendes helléniques, celles de Cadmos, de Dardanos, etc., rappellent fréquemment ces influences étrangères. On ne devra donc pas s'étonner que l'art grec, à ses débuts, en porte également la marque, et c'est un fait que les découvertes récentes, l'étude des anciens vases et des terres cuites notamment, ont mis hors de doute. Il est tel ornement, tel motif qu'on peut pour ainsi dire suivre d'étape en étape, depuis Thèbes ou Ninive jusqu'en plein monde grec; les figures aussi, par certains détails, ont souvent un aspect exotique. Mais il ne faudrait pas exagérer cette influence, ainsi qu'on le fait quelquefois[1]. Si les arts étrangers ont fourni aux Grecs des matériaux et des modèles, ceux-ci ne les ont pas acceptés indistinctement; ils ne se sont pas réduits au rôle de copistes, et, de bonne heure, à ce qui leur venait du dehors, ils ont joint leurs inventions propres. D'ailleurs, au déclin de la civilisation égéenne ou mycénienne, c'est-à-dire depuis le xe siècle environ jusqu'au viiie siècle, s'étend une période obscure et ingrate. Les migrations, les invasions qu'on vient de signaler agitèrent profondément la Grèce et l'assauvagirent. Au viie siècle l'art reparaît rude, gauche, mais énergique, et avec une tendance manifeste à s'affranchir des influences étrangères et à se développer par lui-même. Alors commence ce merveilleux essor qui se continuera pendant plusieurs siècles. Pour l'architecture, si l'on a pu rechercher en Egypte ou en Asie les origines des colonnes et des chapiteaux grecs, on n'y a retrouvé ni cette conception harmonieuse des ordres, ni cette disposition si heureuse des colonnes qui se manifestent avec tant d'éclat dans les temples grecs. L'Egypte n'a employé les colonnes qu'à l'intérieur de ses édifices, l'Assyrie n'en a fait qu'un usage restreint:

1. Par contre, Salomon Reinach l'a niée dans un mémoire trè original, *le Mirage oriental*, 1893, qui a provoqué de vives objections.

en Grèce pour la première fois elles se grouperont autour du temple et formeront des portiques où pénètre et se joue la lumière. L'édifice perd le caractère massif qu'il avait à Thèbes ou à Ninive et, par cette répartition des supports à l'extérieur, il semble s'animer et vivre. De même, si l'on considère les arts plastiques, l'originalité des artistes grecs s'y montre de bonne heure dans le choix et l'interprétation des types humains; ils s'essaient à rendre la figure telle qu'ils la voient. Entre la sculpture égyptienne et la sculpture grecque, au VIIe siècle, même au VIe, on a pu noter des ressemblances, des relations, mais non une véritable dépendance de l'une à l'autre.

D'ailleurs, tous ces traits du génie grec apparaissaient déjà dans les poèmes homériques. Si les Grecs de ce temps ne produisaient encore que des œuvres fort imparfaites, leur imagination entrevoyait ce radieux idéal que, d'âge en âge, leurs sculpteurs s'efforceront de rendre dans tout son éclat. Homère célèbre la beauté et son charme puissant avec une poésie qu'on n'a point dépassée. Quand Hélène apparaît sur les remparts de Troie, les sages vieillards eux-mêmes n'ont point le courage de maudire celle qui cause la ruine de leur patrie : « Il n'y a point à s'indigner si, pour une telle femme, les Troyens et les Grecs endurent avec constance des maux affreux. Par ses traits et sa démarche, elle ressemble aux déesses immortelles. Cependant, quelle que soit sa beauté, qu'elle s'en retourne sur les vaisseaux des Grecs pour ne point causer notre perte et celle de nos enfants. »

Né avec le sentiment de l'art, le Grec imagine une mythologie qui le traduit et qui aide encore à le développer. Pour représenter ses dieux, il n'aura que rarement recours, sauf dans la période des origines, à ces combinaisons étranges de la forme humaine et des formes animales qui sont fréquentes en Égypte et en Assyrie; le dieu lui apparaît sous les traits de l'homme portés à leur plus haut degré d'éclat. Ainsi conçue, la religion protège et inspire l'art; le sculpteur, pour exécuter l'image de Zeus ou d'Athéna, choisit tour de lui les éléments de beauté que lui offre une race gante et fine, et il les combine harmonieusement; l'aritecte, chargé d'édifier la demeure du dieu, considère le

temple comme le type par excellence de l'architecture et ne se lasse point de le perfectionner. Aussi l'art grec sera-t-il progressif entre tous : d'une génération à l'autre il change, se développe, mais par une série de transformations dont on saisit sans peine le lien ; son histoire est semblable à celle de l'être humain qui naît, grandit, atteint au plein épanouissement de sa force et de sa beauté, d'après les lois mêmes de sa nature.

Centres principaux de l'art grec. — On a donné à la période antérieure au ve siècle le nom de période archaïque (ancienne), terme vague et qui s'applique à des œuvres de date et de valeur fort diverses. Dès lors, les centres artistiques sont aussi nombreux que les grandes cités elles-mêmes et c'est tour à tour dans le Péloponèse, en Attique, à travers l'Archipel, en Asie, en Sicile ou dans le sud de l'Italie (la Grande-Grèce) qu'il faut étudier les monuments qui ont survécu.

Sur les côtes d'Asie Mineure, dans les douze villes de la confédération ionienne, à Milet, à Éphèse, à Chio, à Samos, etc., la civilisation hellénique fleurit avec éclat. A Éphèse, se dresse un sanctuaire célèbre, le temple d'Artémis (vi^e siècle), œuvre de Chersiphron et de Métagène et auquel collabora le Samien Théodore; à Chio, dès la fin du viie siècle, se développe toute une famille d'artistes habiles à travailler le marbre, et dont les plus célèbres furent Mikkiadès, Archermos, Athénis, Boupalos ; à Samos, au viie siècle, Rhoecos et Théodore découvrirent, disait-on, l'art de fondre le bronze autour d'un noyau : grâce à eux se forma une école fameuse et dont l'influence se fit sentir au loin. La Crète, île dorienne, est de nouveau un des lieux d'origine de la sculpture grecque : là travailla le fabuleux Dédale, et des maîtres crétois, sculpteurs en marbre, Dipœnos et Scyllis (vi^e siècle), s'en allèrent exercer et enseigner leur art dans le Péloponèse.

Ici que de villes à citer! Corinthe qui, grâce à sa situation, était un des grands entrepôts de commerce de la Grèce, contribue à fixer les règles de l'architecture. Tout près de là, Sicyone est célèbre par ses sculpteurs : des Sicyoniens, Téléphane, Butade, s'il fallait en croire quelques légendes grecques, auraient inventé la peinture et la plastique.

Dipœnos et Scyllis y vinrent et une école fameuse s'y forma dont Canachos fut le meilleur artiste. A Argos, travaille Hagéladas dont on a fait souvent à tort le maître de trois des plus grands sculpteurs de l'époque suivante, Phidias, Myron et Polyclète. Plus à l'ouest, Olympie, sanctuaire de Zeus, est un des centres de la vie hellénique, grâce aux jeux qui s'y célèbrent. Ville sacrée, elle deviendra comme un vaste musée où se presseront les monuments de tous les arts.

Dans le Péloponèse, la métropole de la puissance dorienne est Sparte. Fondée par des guerriers, régie par des institutions qui visent à faire de tous les citoyens de vigoureux soldats, Sparte semble ne point offrir aux arts un terrain favorable. Un peu plus tard, l'historien Thucydide écrivait : « Si quelque jour Lacédémone devenait déserte et qu'il ne restât que les temples et l'espace occupé par les édifices, la postérité croirait difficilement à la puissance tant vantée du peuple spartiate... En effet, c'est moins une ville qu'une réunion de bourgs, et l'on n'a cherché la magnificence ni pour ses temples ni pour ses autres monuments. » Aujourd'hui l'emplacement de Sparte, où les ruines mêmes ont presque disparu, semble justifier ce jugement, et pourtant, si l'on consulte d'autres écrivains, Sparte comptait autrefois plus de cinquante-quatre temples. L'architecture n'y était donc pas méprisée, la sculpture non plus, comme le prouvent de belles stèles archaïques trouvées aux environs; parmi les artistes de l'école spartiate, un surtout fut célèbre, Gitiadas, sculpteur, architecte, poète, qui vécut au VIe siècle. Seule la peinture semble avoir été mal vue à Sparte, où Lycurgue avait défendu de teindre les vêtements, « parce que la couleur lui semblait propre à flatter les sens ».

Dans la Grèce continentale, la grande cité ionienne, Athènes, va devenir le centre des arts. Sa situation même l'y prédestine. L'Attique ouvre sur la mer, vers l'Archipel, et de là vers l'Asie, ses ports du Pirée, de Munychie et de Phalère, tandis que, du côté de la terre, les montagnes de Hymette, du Pentélique et du Parnès l'enserrent et la défendent. Au centre de la plaine se dresse le rocher sacré, Acropole, où Athéna et Poseidôn se disputèrent le protec-

torat de la cité naissante. Nulle part l'esprit grec ne s'est manifesté avec plus d'éclat, de finesse et de grâce. Au VIe siècle, grâce aux institutions démocratiques établies par Solon, commence la grandeur d'Athènes. Pisistrate, qui s'empare pour quelque temps du pouvoir, est épris de la gloire de la cité : il protège les lettres et les arts. Par ses soins sont recueillis et coordonnés les poèmes homériques; pour lui travaillent les architectes Antistates, Callaeschros, Antimachides, ils commencent le grand temple de Jupiter Olympien. Délivrée de la tyrannie des Pisistratides, Athènes dirige l'héroïque résistance de la Grèce contre les Perses et acquiert sur le monde hellénique une suprématie que Sparte seule lui disputera. Ceux qui la gouvernent aiment, comme Pisistrate, les lettres et les arts. Cimon, qui de 471 à 449 dirigea presque constamment les affaires d'Athènes, protège Eschyle, dont la tragédie des Perses célèbre les victoires nationales; il attire à Athènes le peintre Polygnote de Thasos, qui retrace les vieilles légendes de la Grèce, les épisodes de la guerre de Troie. Le premier, d'après Pline l'Ancien, celui-ci représenta les femmes avec leurs parures, leurs vêtements aux broderies brillantes, leurs coiffures variées. Il rompit l'immobilité et la rigueur des traits du visage, tradition de ses prédécesseurs ; il ouvrit la bouche de ses personnages, sut les faire sourire. En même temps se développe la première école de sculpture attique avec Endoios, Anténor, plus tard Calamis, qui fut même le contemporain de Phidias, mais qui resta plus attaché que lui aux vieilles traditions. Avec eux travaillent à la décoration de l'Acropole des sculpteurs étrangers comme Archermos de Chio, Aristion de Paros, Théodore de Samos, Callon et Onatas d'Egine.

Près de la côte de l'Attique, à Égine, l'école de sculpture, dont les origines remontent à Smilis, est une des plus actives à la fin du VIe siècle et au commencement du Ve; Onatas surtout est connu par son habileté à travailler l'airain, à composer des groupes de combattants.

Les monuments de l'art archaïque. — Ce n'est point seulement par des textes d'écrivains que nous pouvons juge l'art de cette époque; les monuments en sont disséminé d'un bout à l'autre du monde grec. On suit ainsi, de géné-

ration en génération, le développement de l'architecture,

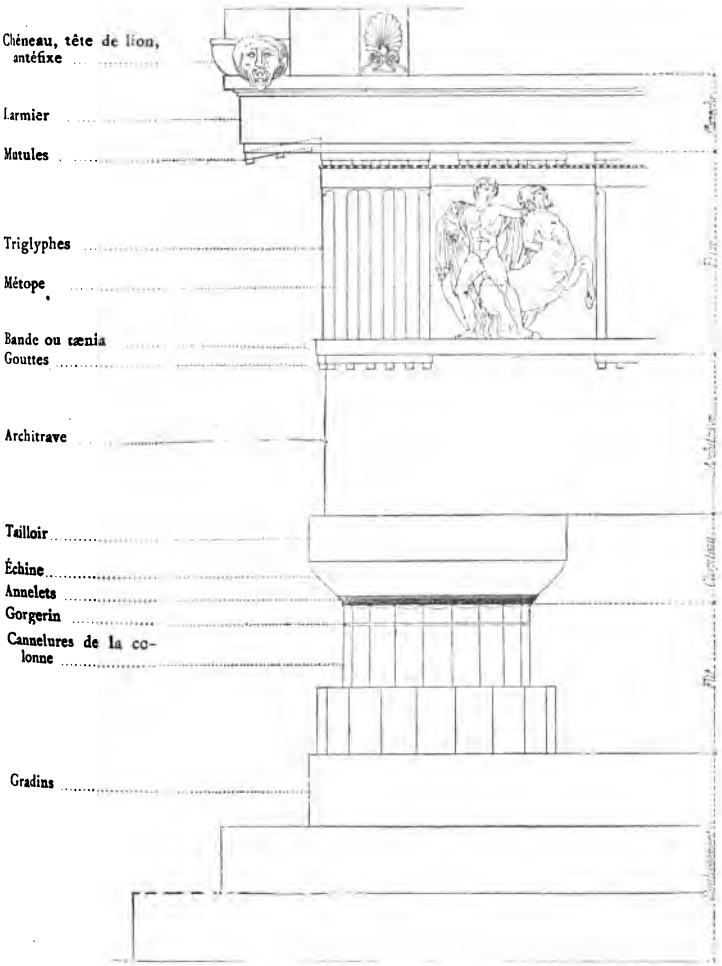


FIG. 15. — ORDRE DORIQUE DU PARTHÉNON.

depuis l'époque où le bois occupait encore dans la construction la place principale jusqu'au temps où l'édifice se dresse

dans la splendeur des marbres les plus purs. Au VIIIe et au VIIe siècle, à l'Heræon d'Olympie, les colonnes et l'entablement étaient encore en bois. Les ordres se constituent. L'ordre dorique, le plus ancien et le plus usité, est simple, sévère, d'une vigueur élégante (fig. 15). Du pavement même de l'édifice sort la colonne; le fût en est composé de tambours superposés[1]; moins large au sommet qu'à la base, il présente à mi-hauteur un léger renflement (*entasis*). Des moulures creuses ou cannelures à arêtes vives le décorent. Au-dessus, le chapiteau est formé d'un coussinet arrondi, l'*échine*, et d'une plaque rectangulaire, l'*abaque*. Les parties supérieures constituent l'entablement : c'est d'abord l'architrave tout unie, puis la frise où alternent les moulures des *triglyphes* et les surfaces planes des *métopes*, sur lesquelles se détachent souvent des sculptures, enfin la corniche. Sur les deux façades se développe tout en haut le fronton triangulaire.

Dans l'ordre ionique qui, lui aussi, dérive d'un ancien type de construction en bois, la colonne plus haute repose sur une base où alternent les moulures concaves (*scoties*) et convexes (*tores*); les cannelures plus nombreuses qui sillonnent le fût sont séparées par des baguettes. Le chapiteau, de moins fortes proportions, est décoré d'oves et de perles; des deux côtés se développent et s'enroulent des volutes. L'entablement, moins robuste, se distingue aussi par une plus grande richesse d'ornementation (fig. 16). Pour les Grecs le dorique rappelait la force harmonieuse et bien pondérée de l'homme, l'ionique la grâce délicate et séduisante de la femme. Plus tard apparaîtra l'ordre corinthien, dont les Grecs ne feront qu'un usage restreint et qui sera surtout en vogue dans l'architecture romaine[2].

Pendant la période qui nous occupe, le dorique domine.

1. Les Grecs appelaient les tambours des « vertèbres », comparant ainsi la colonne à un corps souple et bien articulé; le chapiteau en était la tête, et l'échine le cou.

2. On a même fait observer avec raison qu'il n'y a point, à proprement parler, d'ordre corinthien, « car le mot ordre implique liaiso étroite et solidarité entre les membres principaux d'un édifice », et l corinthien ne se distingue que par la forme particulière du chapitea (Lechat).

Autour des murs rectangulaires qui forment le temple se

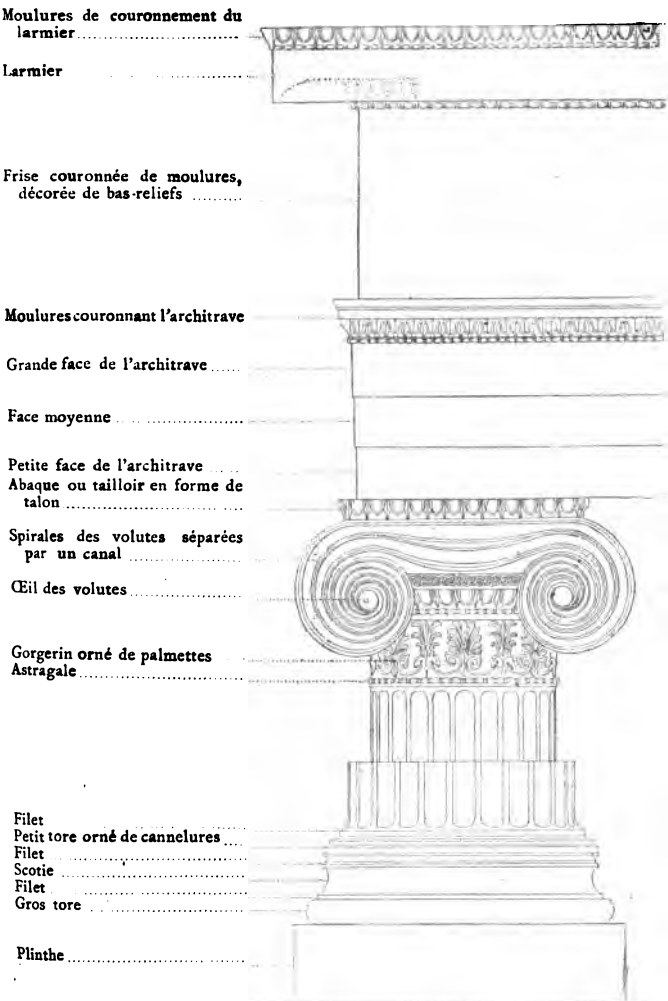


FIG. 16. — ORDRE IONIQUE DE L'ÉRECHTHÉION.
(Portique hexastyle.)

développent des portiques soutenus par des colonnes; de la

façade antérieure et postérieure ils rayonnent souvent sur les longs côtés : c'est alors le temple *périptère* (qui a des ailes autour), dont les colonnades continues rappelaient aux Grecs les ailes de l'oiseau (fig. 22). En avant du temple se dresse le grand autel où brûlent les chairs des victimes ; l'édifice lui-même comprend le *pronaos* ou vestibule, le *naos* ou sanctuaire, et presque toujours l'*opisthodome* (la salle située en arrière), où l'on conserve le trésor de la divinité. Dans les plus beaux temples, une double colonnade, qui supporte un étage supérieur, divise le sanctuaire en trois nefs ; au centre, vers le fond, se dresse la statue du dieu ou de la déesse. Au dehors, des tons éclatants, mais employés avec goût, détachent les lignes de l'édifice ; on sait aujourd'hui dans quelle large mesure les Grecs employaient les couleurs, la *polychromie*, en architecture et en sculpture. Le temple grec, comparé à nos églises, est de dimensions restreintes : il n'est en effet que la demeure du dieu, il ne s'ouvre pas à la foule qui vient prier. Les plus anciens temples dont il reste des ruines sont encore lourds et trapus, tel est celui de Corinthe. En Sicile, à Syracuse et à Sélinonte, dans le sud de l'Italie, à Pæstum et à Métaponte, dans le temple d'Aphaia à Égine, et à Athènes, dans celui de Thésée (cette attribution est douteuse), les proportions se dégagent graduellement, la colonne s'élance plus haut, tout en gardant son aspect vigoureux. On l'a dit avec raison : « le temple grec est un être vivant », tout animé de cette harmonie à laquelle les anciens donnaient le nom d'*eurythmie*.

Ainsi grandit également la sculpture. Lorsque le Grec a voulu représenter ses dieux, il a commencé par quelque pierre plantée en terre. Puis il s'essaie à indiquer les membres, mais sans les dégager ; ce sont les *xoana* « aux yeux clos, aux bras pendants et collés au corps », disait un écrivain ancien. Quelques-unes de ces vieilles images qu'on peignait, qu'on revêtait d'étoffes, étaient encore longtemps après l'objet de la vénération ; ainsi l'Athéna en bois qui était conservée à Athènes dans l'Érechthéion. Le jour où un artiste plus audacieux brisa cette sorte de gaine et détacha les membres, on en fit un personnage légendaire. « Dédale, écrit l'historien Diodore de Sicile,

fut tellement supérieur à tous les autres hommes qu'on inventa sur lui des fables merveilleuses. Les statues qu'il avait faites étaient, disait-on, semblables à des êtres vivants; elles voyaient, elles marchaient... C'est lui qui, le premier, leur ouvrit les yeux, leur délia les jambes et les bras. » Dès lors, rien n'est intéressant comme de voir l'art qui s'anime et, par l'observation de la nature, arrive en quelques générations à des œuvres admirables.

Cl. Brogi, Florence.

FIG. 17. — PERSÉE TUANT LA GORGONE.
(Métope de Sélinonte.)

S'il est impossible d'en suivre ici tous les progrès, du moins quelques comparaisons en indiqueront le caractère. A la fin du VIIe siècle ou au commencement du VIe, dans les métopes de Sélimonte, l'artiste, s'il veut rendre le mouvement et la forme, ignore encore toute proportion (fig. 17). Au contraire, dans les frontons d'Égine (musée de Munich), qui datent de 470 environ avant Jésus-Christ, l'art est déjà complet : l'artiste sait grouper les personnages dans de vastes compositions (Hercule et ses compagnons combattant le roi de Troie, Laomédon; les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle), il rend les formes du corps avec une fidélité et une vigueur qu'on ne saurait guère dépasser; s ules les têtes, copiées sur un même modèle, paraissent é angères à l'action (fig. 21). Il semble que, pour atteindre à la perfection, on n'attende plus que l'intelligence supé-

rieure qui saura combiner harmonieusement les qualités des diverses écoles.

FIG. 18. — DIEUX ET DÉESSES (Trésor de Cnide, à Delphes.)

Dans ces dernières années les fouilles de Délos, de l'Acropole d'Athènes, de Delphes ont éclairé d'une lumière toute nouvelle cette évolution de la sculpture grecque. Délos était l'île sainte d'Apollon. « Là s'assemblent, dit un hymne ancien, les Ioniens aux longs vêtements, avec leurs enfants et leurs pudiques épouses; ils luttent, dansent et chantent en mémoire d'Apollon. Qui les verrait alors les dirait immortels et insensibles à la vieillesse, tant il verrait partout la grâce et trouverait de charme à contempler les hommes, les femmes à la belle ceinture, les vaisseaux rapides et les richesses de tout genre. » Dans des fouilles entreprises à partir de 1877 par M. Homolle, la ville sainte a été remise au jour, et de ses ruines sont sorties des figures de femme de type féminin, q permettent de suivre les progres rapides de la sculptur La plus ancienne, qui date du VIIe siècle, procède enco

des *xoana;* c'est une gaine aplatie où les formes du corps ne sont que sommairement ébauchées. Puis, peu à peu, dans celles qui suivent les formes se dégagent, le modelé se précise, les draperies s'assouplissent, le mouvement apparaît, l'œuvre devient vivante et élégante.

A Athènes, depuis 1886, on a déblayé les ruines accumulées par les Perses lorsque, maîtres de la ville, ils dévastèrent les monuments élevés sur l'Acropole par les Pisistratides (480); et alors, entre autres œuvres, ont reparu à la lumière des débris de frontons de temples et de merveilleuses statues de femmes, tout éclatantes encore des vives couleurs dont les avaient animées les artistes. Plusieurs d'entre elles présentent un modelé d'une justesse irréprochable, le corps ferme et souple vit sous les étroites draperies qui l'enserrent, la physionomie, qui sourit mystérieusement, est d'une expression si intense que, quand on la fixe quelques instants, il semble qu'on la voie s'animer (fig. 19). D'âges et de types divers, mortelles ou déesses, maintenant groupées dans une même salle du musée de l'Acropole, elles forment comme un chœur incomparable de grâce et de beauté.

Cliché Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 19. — STATUE DE FEMME.
(Musée de l'Acropole.)

Les fouilles de Delphes, conduites par l'école d'Athènes, sous la direction de M. Homolle, de 1897 jusqu'en 1902, ont été plus fructueuses encore. On en peut juger assez bien par les moulages qui ont été placés en haut du grand escaer du Louvre. Consacrée comme Délos à Apollon, Delphes t, plus que Délos encore, le grand centre religieux, et, ns une certaine mesure, le centre politique de la Grèce. Ses

oracles, qu'on venait implorer de toutes les régions du monde hellénique, exerçaient une véritable influence sur les destinées des cités. On peut aujourd'hui circuler comme autrefois sur la voie sacrée qui s'élevait jusqu'au grand temple d'Apollon, bordée des deux côtés de monuments de tout genre, surtout de ces Trésors où les cités grecques déposaient leurs offrandes au dieu. C'est dans ces ruines qu'on a retrouvé d'admirables sculptures du VIe siècle et du commencement du Ve, les bas-reliefs des trésors de Cnide, d'Athènes, de Sicyone, la grande statue en bronze de l'Aurige (fig. 20), qui faisait partie d'un monument consacré vers 477. Un des bas-reliefs du Trésor de Cnide (fig. 18), qui représente un groupe assis de dieux et de déesses, offre un rapprochement curieux avec une composition du même genre de l'atelier de Phidias (fig. 26); les caryatides, qui décoraient l'entrée du petit édifice, sont les sœurs aînées, déjà souples et élégantes, des belles caryatides de l'Erechthéion.

On a cherché à classer par écoles ces œuvres de l'ancienne sculpture grecque. Sans pousser trop loin les distinctions, il est certain qu'il y a eu une école ionienne, d'une grâce raffinée, mais parfois un peu molle, une école dorienne plus robuste et plus rigide. En Attique, la sculpture a subi, vers le milieu du VIe siècle, l'influence de l'école ionienne, et surtout des artistes de Chio. Cependant, à la fin du VIe siècle et au commencement du Ve, l'esprit attique réagit contre la coquetterie affectée du style ionien. Des Doriens, notamment des Argiens, des Éginètes, travaillent à Athènes. La sculpture attique a donc subi des actions successives, mais en joignant à ces éléments venus du dehors des qualités qui lui étaient propres : elle s'est formée définitivement, avec sa précision élégante, dans la première moitié du Ve siècle.

Les sculpteurs de cette époque ont employé diverses matières, le bois, la pierre et notamment le tuf, le bronze, le marbre. Dans cette évolution le bois marque le point de départ, le marbre le point d'arrivée. C'est vers le milieu du VIe siècle que se généralise l'emploi du marbre. Or le marbre, par son éclat, par sa finesse, est la matière noble par excellence; mais, comme il est dur, il exige des instruments plus perfectionnés que ceux qu'on employait d'abord, et il conduit par suite à une exécution plus serrée, à un

modelé plus précis. Les carrières de l'île de Paros, des montagnes de l'Hymette et du Pentélique vont fournir aux sculpteurs, et aussi aux architectes, leurs plus beaux matériaux. Souvent d'ailleurs les mêmes artistes recourent tantôt au marbre, tantôt au bronze dont ils perfectionnent aussi la technique par le procédé de la fonte creuse. Qu'ils travaillent le bois, la pierre ou le marbre, ils font appel à la polychromie, ils décorent leurs œuvres de tons vifs et éclatants, rouges, bleus, jaunes, noirs, or, dont la gamme, à mesure qu'on avance, devient plus harmonieuse et plus délicate. D'ailleurs, sur les statues de marbre, ces couleurs ne s'appliquent qu'à des endroits restreints, elles laissent à la majeure surface la blancheur naturelle de la matière originaire, mais par là elles la rehaussent et donnent à l'ensemble plus de chaleur et de vie.

Cl. Giraudon.

FIG. 20.
L'AURIGE DE DELPHES.
(Musée de Delphes.)

La rapidité avec laquelle la sculpture se transforme s'explique par la façon dont les Grecs aimaient et comprenaient la beauté physique. Un corps vigoureux, dont toutes les parties se correspondent harmonieusement, dont tous les mouvements sont faciles et élégants, était l'idéal qu'ils se proposaient et que l'éducation s'efforçait de réaliser. Dans les fêtes nationales, auprès des sanctuaires les plus fameux, tels apparaissaient ces athlètes qui n'étaient point des lutteurs de profession, mais souvent

les premiers citoyens. Pour perpétuer la mémoire des vainqueurs, la sculpture était appelée à conserver leurs traits, et l'artiste s'exerçait ainsi par la reproduction des plus beaux modèles. Dans la vie de chaque jour, les exercices du gymnase lui offraient le même spectacle.

La grande peinture est de tous les arts celui qui est le plus mal connu. Ses œuvres, fort exposées aux atteintes du temps, ont péri. J'ai nommé déjà Polygnote dont les plus belles compositions (*Prise de Troie*, *Ulysse aux enfers*) se trouvaient à Athènes et à Delphes; on n'en peut juger que d'après les écrivains anciens. Les vases peints, qui nous sont parvenus en grand nombre, suppléent, dans une certaine mesure, à ces pertes. Dès une haute antiquité, c'était un usage partout répandu que de décorer d'ornements et de figures les vases de terre. Ces représentations, d'abord rudimentaires, se perfectionnèrent rapidement. Tandis que le potier donnait à ses vases des formes variées et originales qui charment le regard par l'élégance des lignes, à côté de lui le peintre y développait des compositions dont les sujets étaient empruntés à la mythologie et à l'histoire légendaire ou même à la vie ordinaire. C'étaient là des œuvres souvent fort soignées et que leurs auteurs signaient parfois. *I*

FIG. 21. — HÉRAKLÈS (fronton d'Égine).
(Musée de Munich.)

Athènes, aux grandes fêtes de la déesse nationale, les prix offerts aux vainqueurs étaient des vases dits *panathénaïques*. Le commerce emportait au loin les vases grecs; beaucoup ont été retrouvés en Étrurie. A l'origine, on se contentait en général de détacher les figures en noir sur un fond rouge, et ce procédé même avait encore quelque chose de primitif et d'archaïque. Puis apparurent les figures rouges sur fond noir.

Bibliographie.

OUVRAGES GÉNÉRAUX SE RAPPORTANT A CE CHAPITRE ET AUX DEUX QUI SUIVENT

Alfred et Maurice Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, 5 vol. — Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité :* t. VI, *la Grèce primitive, l'art mycénien ;* t. VII, *la Grèce de l'épopée, la Grèce archaïque, le temple;* t. VIII, *la Grèce archaïque, la sculpture*, 1904. — Taine, *Philosophie de l'art en Grèce.* — Collignon, *Archéologie grecque*, dans la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*, nouv. édit. 1907. — La dernière édition du *Guide Joanne* pour la Grèce, 1903, revue par des membres de l'École française d'Athènes. L'École française d'Athènes, fondée en 1846, a pris une part prépondérante à l'exploration de la Grèce ancienne : Radet, *l'Histoire et l'œuvre de l'École française d'Athènes*, 1901. — Diehl, *Promenades archéologiques en Grèce*, 1890; *En Méditerranée*, 1901, ouvrages de vulgarisation, d'une lecture agréable, et qui font connaître les résultats des fouilles récentes.

OUVRAGES D'ENSEMBLE SE RAPPORTANT A UN ART PARTICULIER

ARCHITECTURE. — Chipiez, *Histoire des ordres grecs*, 1876. — Choisy, *Histoire de l'architecture*, t. I. — Laloux, *l'Architecture grecque*, dans la *Bibliothèque d'enseignement des Beaux-Arts.* — Lechat, *le Temple grec*, 1902.

SCULPTURE. — Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. I, 1892; t. II, 1897, le meilleur ouvrage d'ensemble. — Rayet, *Monuments de l'art antique*, 2 vol., 1884, collection de belles reproductions avec d'excellentes notices par divers auteurs. — Brunn, *Denkmaeler der griechischen und römischen Sculptur*, belle publication du même genre que la précédente. — Salomon Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, 3 vol., 1904; *Têtes antiques idéales ou idéalisées*, 1903. — Paris, *la Sculpture antique*, dans la *Bibliothèque d'enseignement des Beaux-Arts.* — Babelon, *Traité des monnaies grecques et maines*, t. I, 1901.

PEINTURE ET CÉRAMIQUE. — Rayet et Collignon, *Histoire de la céra-*

mique grecque, 1888. — Heuzey, *les Figurines de terre cuite du musée du Louvre*, 1878. — Pottier, *les Terres cuites grecques*, 1890, petit livre aussi attrayant que savant, qui a paru dans la *Bibliothèque des merveilles*. — Pottier, *Catalogue des vases peints du musée du Louvre; Etudes de céramique grecque*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1902. — Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, 1887. — Girard, *la Peinture antique*, dans la *Bibliothèque d'enseignement des Beaux-Arts*. — Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, 1899. — Pottier, *Etudes sur les lécythes blancs attiques*, 1883.

Dans les ouvrages généraux rentrent encore deux dictionnaires : Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, en cours de publication. — Baumeister, *Denkmaeler des classischen Alterthums*.

OUVRAGES SPÉCIAUX AU CHAPITRE II

Schliemann, *Mycènes*, 1878; *Ilios, ville et pays des Troyens*, 1886; *Tirynthe*, 1886. Il ne faut lire ces ouvrages qu'avec prudence à cause des hypothèses aventurées de Schliemann. — Doerpfeld, *Ilion und Troja*, 1902. — Helbig, *l'Œuvre d'Homère expliquée par les monuments*, trad. Trawinsky, 1892. — Dumont, *les Céramiques de la Grèce propre*, 1881-1888. — Garnier, *Restitution du temple d'Egine*. — Lechat, *les Nouvelles fouilles en Crète* (*Nouvelle Revue*, 1901); *Au musée de l'Acropole*, 1903; *La Sculpture attique avant Phidias*, 1905, très important. — Pottier, *le Palais du roi Minos* (*Revue de Paris*, 1902). — Joubin, *la Sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Périclès*, 1901. — La publication des fouilles de Delphes a commencé en 1902.

Musées. — En Grèce, les musées les plus importants sont le musée de l'Acropole et le musée central à Athènes; les musées de Delphes, d'Olympie. — A Constantinople, le musée de Tchinli-Kiosk. — Le Louvre possède de beaux morceaux de sculpture grecque, notamment pour la période archaïque l'architrave du temple d'Assos, les bas-reliefs de Samothrace, de Thasos, de Pharsale, les sculptures d'Actium, etc. — Le British Museum à Londres est un de ceux qui se sont le plus enrichis des dépouilles des monuments grecs. — En Allemagne, le musée de Munich possède les frontons d'Egine, le musée de Berlin d'importants morceaux. — En Italie, le musée du Vatican, le musée des thermes de Dioclétien à Rome, le musée de Naples sont riches en œuvres grecques ou en copies antiques de ces œuvres. — Plusieurs universités françaises ont maintenant des musées de moulages excellents pour l'étude de l'art antique. Le plus riche et le mieux installé est celui de l'Université de Lyon : M. Lechat en a publié, en 1903, un *Catalogue* qui est un utile instrument de travail.

CHAPITRE III

L'ART GREC AU TEMPS DE PÉRICLÈS

SOMMAIRE. — L'art hellénique au ve siècle se développe dans la plupart des cités grecques, mais son principal centre est à Athènes et sur l'Acropole. Là, sous l'administration de Périclès, s'élèvent les édifices où l'ordre dorique et l'ordre ionique atteignent leur expression la plus achevée : les Propylées, le Parthénon, d'une part; l'Érechthéion, le temple d'Athéna Niké, d'autre part. Phidias est le plus grand artiste de ce temps; ses sculptures, par la noblesse de l'expression, par l'harmonie de la composition, par la simplicité élégante des formes, marquent le complet épanouissement de l'art grec. C'est lui qui exécute ou fait exécuter sous sa direction la statue d'or et d'ivoire d'Athéna, les frontons, les métopes, la frise des Panathénées pour le Parthénon. Il travaille aussi pour le célèbre sanctuaire de Zeus à Olympie (statue d'or et d'ivoire de Zeus). Parmi les meilleurs sculpteurs de cette époque figurent : Alcamènes de Lemnos, Pæonios de Mendé, Myron, et surtout Polyclète qui excelle dans la science des proportions et des mouvements rythmés du corps humain. La peinture fleurit aussi, mais ne nous est connue que par les compositions qui ornent les beaux vases de cette époque.

ATHÈNES AU TEMPS DE PÉRICLÈS. — Au ve siècle, et surtout à Athènes, l'art grec atteint à son apogée. La cité qui avait dirigé la lutte contre les Perses en avait aussi recueilli l'honneur; elle commandait à la confédération ionienne, mée pour assurer la défense commune, et elle étendait n influence à tout le monde hellénique. A l'intérieur, démocratie avait définitivement triomphé, mais elle se

limitait à un petit nombre de citoyens; au milieu de la foule des esclaves et des étrangers établis en Attique, les Athéniens formaient plutôt une aristocratie dont toutes les institutions tendaient à assurer la supériorité.

Vers le milieu du siècle, dans cette ville puissante et prospère, domine Périclès. Sans exercer la tyrannie, c'est par le prestige de l'intelligence et de l'éloquence qu'il gouverne ses concitoyens. Chez lui, du reste, nulle ambition mesquine; sa vie est simple et sans faste, et, s'il aime l'autorité, il veut la faire servir à la grandeur d'Athènes. Tout doit concourir à ce but : aussi bien que les armes et le commerce, les lettres et les arts dont son esprit goûte la beauté. Encouragés par lui, de toutes les régions accourent ceux qui reconnaissent dans Athènes le centre intellectuel de la Grèce, historiens, poètes, philosophes, savants. Beaucoup sont les amis de Périclès et les collaborateurs de son œuvre.

Phidias. — Dans le domaine des arts, Phidias, né à Athènes vers le commencement du siècle, s'inspire de la pensée de Périclès et il est l'âme de toutes les entreprises. Autour de lui se pressent des artistes d'élite : son parent, le peintre Panaenos, les architectes Ictinos, Callicratès, Mnésiclès, les sculpteurs Alcamènes, Agoracrite, Colotès, etc. Périclès leur prodigue les ressources, et le peuple, chez qui le goût des arts est comme un sentiment inné, les admire. Pourtant, dans les dernières années de leur vie, Périclès et Phidias connurent l'impopularité : pour atteindre l'homme politique, on persécuta l'artiste. Phidias fut accusé d'avoir détourné une partie de l'or qui lui avait été confié pour la statue d'Athéna au Parthénon : il réfuta cette calomnie, mais ses ennemis ne se lassèrent point, ils lui reprochèrent d'avoir sculpté sur le bouclier de la déesse deux figures dont l'une avait ses traits, l'autre ceux de Périclès. D'après certaines traditions, d'ailleurs contestées, Phidias serait mort en prison (vers 431). Périclès lui-même fut bientôt attaqué : on le rendit responsable des premiers revers qui signalèrent la guerre du Péloponèse, de la peste qui décima l'Attique; il mourut triste et méconnu. Mais, avant ces sombres années, Athènes s'était peuplée de monuments où le génie grec se manifeste dans tout l'éclat de sa maturité; il n'y a point, dans le monde entier, d'endroit où le beau se soit exprimé

sous des formes plus parfaites que l'étroit plateau de l'Acropole d'Athènes.

Les monuments de l'architecture attique. — Là, en effet, l'architecture dorique arrive à son plus harmonieux développement. Les architectes athéniens, sans altérer son caractère vigoureux, lui donnent une allure plus élégante et plus aisée. Ils augmentent l'élévation des colonnes et la poussent jusqu'à ce point qu'on ne saurait dépasser sans troubler l'équilibre des proportions de l'édifice ; ils ramènent

Cl. Giraudon.

FIG. 22. — LE PARTHÉNON. (État actuel.)

à de justes mesures les dimensions des chapiteaux ; ils accordent à l'ornementation toute la place qu'elle peut occuper sans diminuer l'impression simple et sévère de l'ensemble : la force est répandue partout, mais elle est bien pondérée et ne s'accuse avec excès dans aucun détail[1]. Nulle part ces qualités ne se montrent mieux qu'au Parthénon

1. On a même observé que, dans le Parthénon, les architectes ont délicatement tempéré la sévérité du dorique par quelques emprunts à l'ionique : ainsi la frise sculptée continue, les perles employées çà et là, les huit colonnes des deux petits côtés, tandis que les temples doriques n'en ont ordinairement que six (Lechat, *le Temple grec*, p. 122 et suiv.).

(fig. 22), le temple de la vierge Athéna, qui se dresse sur le point le plus élevé de la colline. Ictinos et Callicratès en furent les architectes (447-434). Les dimensions (69 m. 51 sur 30 m. 86) sont moindres que celles d'autres temples, mais tout est calculé pour les bien faire valoir et pour frapper l'esprit par une impression de grandeur. Transformé en église au moyen âge, détruit en partie sous la domination turque par l'explosion d'une poudrière (1687), dépouillé de

Cl. Stereoscopic and photographic C°, Londres.

FIG. 23. — RESTAURATION DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES.

sa décoration, le Parthénon n'offre plus pourtant qu'une faible image de sa beauté passée. Au même style appartiennent les Propylées, œuvre de Mnésiclès (437-432), qui forment l'entrée monumentale de l'Acropole.

A côté de l'architecture dorique, l'architecture ionique prodigue sur l'Acropole la variété de ses lignes et la richesse de sa décoration. Aux Propylées, l'ordre ionique se combine avec l'ordre dorique : celui-ci forme l'ordonnance extérieure où la force doit être accusée, à celui-là est réservé l'intérieur. Près des Propylées, au bord d'une étroite terrasse, le petit temple de la Victoire Aptère ou Athéna-Niké (fig. 24), dont la date a été fort discutée plus loin l'Érechthéion, voisin du Parthénon, représenter tout ce que l'élégance et la grâce peuvent engendrer d plus exquis sans tomber dans la recherche et l'affectation

L'Érechthéion est postérieur à Périclès; là se voyaient l'olivier qu'Athéna avait fait sortir du sol, le trou que le trident de Poseidôn avait creusé dans le roc. Nul temple à Athènes n'avait plus d'importance par la grandeur et le nombre des souvenirs, et, pour les respecter, l'architecte avait dû enfermer plusieurs édifices dans une même enceinte.

Ces monuments (et il s'en trouvait d'autres qui ont disparu), si rapprochés qu'ils soient, ne se nuisent pas les uns aux autres; on croirait même qu'ils ont été placés de manière à se faire mieux valoir par le contraste des styles : le temple d'Athéna-Niké à côté des Propylées, l'Érechthéion à côté du Parthénon (fig. 23). Aucun n'est dérobé à la vue ou écrasé par son voisin, on peut les étudier isolément; réunis, ils forment un ensemble d'une harmonie incomparable. Cependant cette froide et monotone symétrie, qu'on a si souvent exaltée au nom de l'antiquité, n'existe pas ici. Les monuments, loin de s'aligner dans un ordre uniforme, sont librement groupés; on n'a même point partout taillé et retaillé la colline qui les porte afin de lui donner un aspect régulier; en bien des endroits apparaissent les accidents du roc, dont les lignes brisées font mieux valoir l'ordonnance des lignes architecturales. Les différences de niveau n'ont pas été supprimées; on les retrouve aux Propylées, à l'Érechthéion; en outre, dans ces deux édifices, des parties qui se corres-

Cl. Giraudon.

FIG. 24. — TEMPLE D'ATHÉNA-NIKÉ.

pondent n'ont ni les mêmes proportions ni le même aspect. En un mot, l'ordre et l'harmonie sont partout, nulle part la discipline étroite et mesquine qui étouffe l'art sous prétexte de le mieux régler.

Bien d'autres monuments s'élevèrent à Athènes au ve siècle. Sur la pente de l'Acropole se trouvait déjà un théâtre. Les représentations dramatiques en Grèce avaient un caractère

Cliché Mansell, Londres.

FIG. 25. — DÉMÉTER ET CORÉ. (Fronton oriental du Parthénon.)

religieux, elles prirent naissance aux fêtes de Dionysos et formèrent une institution publique.

Bien différents des nôtres, les théâtres sont à ciel ouvert. Sur les gradins, souvent taillés dans le roc même, tous les citoyens peuvent trouver place; aux premiers rangs sont les prêtres. L'*orchestre* sert aux évolutions du chœur, qui chante en exécutant des mouvements rythmiques; au centre se dresse l'autel de Dionysos, la *thymelé*. Séparé de l'orchestre par un mur, se développe en largeur le *proscenion* où se tiennent les acteurs, au mur du fond s'applique le mot de *scène* dont nous avons changé la signification. Certains détails de l'installation de l'ancien théâtre grec sont d'ailleurs

obscurs et on a même pu mettre en doute l'existence d'une scène où se seraient placés les acteurs. Au ve siècle les bancs et le *proscenion* étaient en bois. Le premier théâtre en pierre de Dionysos à Athènes fut construit de 350 à 325. Dans ces édifices, destinés à des milliers de spectateurs, toutes les conventions dramatiques étaient différentes des nôtres.

En dehors de la ville, Ictinos dirigeait à Éleusis la recon-

FIG. 26. — FRISE DU PARTHÉNON. (Groupe de dieux.)

struction des sanctuaires de Déméter et de Coré, si vénérés à cause des mystères qui s'y célébraient. A la pointe de l'Attique, dominant la mer, se dressait à Sunion un temple de Poseidôn et un temple d'Athéna; à Rhamnonte, près de Marathon, en souvenir de la victoire sur les Perses, fut construit le temple de Némésis, la déesse de la vengeance. Dans le Péloponèse même on avait recours aux architectes athéniens: Ictinos fut chargé de construire le temple d'Apollon à Phigalie.

La sculpture; Phidias et son école. — Phidias fut le sculpteur grec par excellence. Ce qui lui assura une si grande supériorité, c'est qu'il sut unir aux fortes qualités des maîtres doriens l'élégance et la finesse de l'esprit

ionien. Grâce à l'élévation de son âme, il donne aux divinités une expression de noblesse et de majesté qu'on ignorait avant lui et qui s'effacera dans la suite; mais il excelle aussi à animer et à assouplir le marbre. Ce qu'il y avait encore çà et là de raide ou de gauche dans les œuvres antérieures disparaît ici; qu'on regarde comment les personnages se groupent dans les compositions ou qu'on étudie isolément quelque figure, tout est simple, naturel et harmonieux.

Cl. Mansell, Londres.

FIG. 27. — CARYATIDE DE L'ÉRECHTHÉION.

Phidias a été surtout le sculpteur d'Athéna ; il fit plusieurs fois sa statue. Ce type divin convenait entre tous à son génie en même temps qu'à celui d'Athènes. Athéna était déesse de beauté, d'intelligence et de force; elle unissait toutes les facultés dont les manifestations étaient chères aux Athéniens; Phidias sut en confondre l'expression et combiner dans ses figures la perfection de la forme et l'élévation de l'idée. Telle était la statue de la déesse, malheureusement perdue, qu'il avait exécutée pour le Parthénon (438). Les chairs étaient d'ivoire, les draperies et les accessoires d'or, selon les procédés de la sculpture chryséléphantine. Athéna était debout, vêtue d'une tunique qui lui tombait jusqu'aux pieds; l'égide, sur laquelle se détachait la tête de Méduse, protégeait sa poitrine; un casque, orné d'un sphinx et de griffons, couvrait la tête; une des mains supportait une Victoire haute de six pieds, l'autre tenait peut-être la lance. Sur le bouclier, posé à terre, et sur le piédestal, se développaient des bas-reliefs. Mais, pour nous faire une idée de ce chef-d'œuvre, nous sommes réduits à la description parfois confuse de Pausanias et à des copies dont la valeur est très médiocre, l'exactitude relative.

Les sculptures qui décoraient les diverses parties de l'édifice, si elles ne sont point toutes l'œuvre de Phidias, ont du moins été conçues par lui et exécutées sous sa direction. Sur les deux frontons étaient représentées la naissance d'Athéna et la querelle de la déesse et de Poseidôn, se disputant l'Attique. L'explosion qui mutila le Parthénon a détruit en partie ces belles compositions; un voyageur les avait dessinées peu d'années auparavant[1]. Parmi les statues qui survécurent, beaucoup ont été enlevées au commencement du siècle par lord Elgin et se trouvent à Londres, au British Museum. Bien qu'elles aient fort souffert, certains morceaux, tels que le groupe de Déméter et Coré (fig. 25), la figure de l'Ilissos, les Parques, Dionysos, etc., sont d'une souveraine beauté.

FIG. 28.
VICTOIRE RATTACHANT SA SANDALE.
Bas-relief de la balustrade du temple d'Athéna Niké (Athènes).

Quel que soit l'intérêt des métopes, dont il nous reste aussi d'importants fragments, et dont le style est beaucoup plus archaïque que celui des frontons ou de la frise, la frise du temple appelle surtout l'attention : les scènes qui s'y déroulent sur une longueur de 160 mètres environ forment la plus vaste composition qui nous soit parvenue de cette époque. Beaucoup de bas-reliefs, malheureusement,

1. Ces dessins ont été publiés dans l'ouvrage inachevé de de Laborde, *le Parthénon,* plus récemment dans la publication allemande de chaëlis sur le Parthénon, et dans Omont, *Athènes au XVIIe siècle*, ssins *des sculptures du Parthénon*, 1898. S'ils donnent quelque idée la composition, ils sont inexacts au point de vue du style. En outre, entre du fronton oriental était déjà ruiné.

sont gravement atteints; en outre, ils sont aujourd'hui disséminés; la plupart se trouvent au British Museum, un au Louvre, les autres encore à Athènes. Le sujet traité avait à la fois un caractère religieux et national : il s'agissait en effet de la fête athénienne par excellence, de ces grandes Panathénées qui se célébraient en l'honneur de la protectrice de la cité. L'artiste en avait groupé tous les épisodes, et, de plus, il y avait introduit les dieux mêmes contemplant le cortège qui montait à l'Acropole (fig. 26). Dans la procession qui défile ainsi sur la frise du temple figurent toutes les classes de la population, vieillards, citoyens armés, jeunes filles, éphèbes à cheval ou montés sur des chars. Dans cette foule, où l'on comptait près de 400 figures, nulle confusion, et d'autre part nulle uniformité monotone : si un même sentiment partout répandu assure l'unité de la composition, les attitudes ne se répètent point, chaque personnage a sa physionomie et son rôle et se distingue par quelque détail de ceux qui l'entourent. Ce qui est commun à tous, c'est la beauté; pour les Athéniens, elle n'était point le propre de la seule jeunesse, et Xénophon rapporte que, pour les Panathénées, « on choisissait les plus beaux vieillards, comme pour déclarer que la beauté est de tous les âges ».

Cl. Giraudon.

FIG. 29. — DORYPHORE.
(D'après Polyclète, musée de Naples.)

Tout autour du Parthénon des œuvres qui existent encore en partie attestent l'influence de Phidias. Les plus belles sont les caryatides de l'Érechthéion (fig. 27), ces jeunes filles à la fois si fortes et si élégantes, qui, richement drapées, supportent l'architrave et, grâce à une légère flexion d'une jambe, semblent vivre et se mouvoir. Les

Victoires sculptées sur la balustrade du temple d'Athéna Nike, si ravissantes qu'elles soient, témoignent cependant d'un goût déjà moins pur : çà et là on y sent la recherche, et la grâce n'y est plus aussi naturelle (fig. 28).

L'action de Phidias et de son école ne s'exerçait pas seulement à Athènes; le maître était partout connu, et, quand les Éléens voulurent achever la décoration du nouveau temple de Zeus à Olympie, ils s'adressèrent à lui et à ses disciples. Phidias se chargea de la statue du dieu en or et en ivoire, et le type qu'il lui donna fut considéré comme un modèle de beauté et de noblesse. Sur le fronton oriental était représenté Pélops se préparant à lutter contre Œnomaos dans la course de chars qui lui assura le pouvoir; sur le fronton occidental le combat des Centaures et des Lapithes. Pausanias, dès l'antiquité, attribuait à tort ces frontons à Pæonios et à Alcamènes; ils sont d'ailleurs antérieurs au Parthénon, et, par endroits, d'une facture gauche et lourde. Les métopes, qui représentent les travaux d'Hercule et dont deux se trouvent au Louvre, sont bien plus belles (fig. 32). Un grand nombre de débris de ces diverses compositions ont été retrouvés dans les fouilles qui ont eu lieu à Olympie. Pæonios, dont on a exhumé en outre au même endroit une Victoire (fig. 30), est un sculpteur énergique et plein de mouvement. D'autres œuvres restent anonymes comme cette colonne trouvée à Delphes où, autour de feuilles d'acanthe, le sculpteur, peut-être Callimaque, auquel on attribue l'invention du chapiteau corinthien, a groupé trois danseuses élégantes et souples (fig. 33).

Cliché Rhomaïdès, Athènes.
FIG. 30. — NIKÉ DE PÆONIOS. (Olympie.)

MYRON ET POLYCLÈTE. — L'exemple de Pæonios montre

que, quelle que fût la supériorité de Phidias, toute l'histoire de la sculpture grecque au ve siècle ne se résume pas en lui. Parmi ceux qui s'en distinguent, deux surtout sont connus, Myron et Polyclète, dont la période d'activité se place vers le milieu et dans la seconde moitié du ve siècle. Myron avait sculpté, entre autres œuvres, un *Discobole* (joueur de disque) où les anciens louaient l'énergie du mouvement et l'exactitude du modelé; des copies nous en sont parvenues. On lui attribue quelquefois, mais sans preuve, les métopes du temple de Thésée à Athènes qui existent encore. Polyclète n'avait point les vastes conceptions ni la beauté d'expression de Phidias; mais, inférieur par le génie, il l'emportait presque par la science de l'exécution, et les anciens déclaraient que « personne ne l'égalait pour la finesse des détails ». Il se restreignait volontiers à des figures isolées dont il choisissait les modèles exclusivement dans la jeunesse, à cet âge où le corps formé présente un parfait équilibre. Les attitudes qu'il reproduisait répondaient moins à des sentiments de l'âme qu'au désir de faire valoir l'harmonie physique de l'être humain. Aussi avait-il écrit sur les proportions du corps humain; le *canon* de Polyclète devint en quelque sorte classique, et ses statues, conformes aux préceptes qu'il exposait, furent considérées comme autant de types d'études, surtout le *Doryphore* (porte-lance, fig. 29), le *Diadumène* (athlète qui se couronne d'une bandelette), les Amazones, dont il nous reste d'assez bonnes copies. L'Héra (Junon), qu'il avait exécutée pour un temple d'Argos, était réputée son chef-d'œuvre.

Cl. Rhomaïdes, Athènes.

FIG. 31. — TÊTE DE JEUNE FILLE.
(Fronton occidental d'Olympie.)

A côté de ces grands maîtres, combien d'autres dont les noms seuls sont connus! Combien d'œuvres aussi dont

on ignore les auteurs ! A cette heureuse époque, l'excellence de la sculpture ne se manifestait point seulement dans les grandes œuvres destinées à la décoration des monuments publics, elle se montrait encore dans celles qui n'avaient qu'une moindre importance et un caractère privé. C'était depuis longtemps un usage répandu en Grèce de

FIG. 32.
HÉRAKLÈS, ATLAS ET UNE DES HESPÉRIDES.
(Musée d'Olympie.)

placer sur les tombeaux des stèles avec l'image du mort ; on le représentait se séparant de sa famille, célébrant le banquet funèbre, ou, si c'était une femme, s'occupant de sa toilette. Un assez grand nombre de ces stèles ont été retrouvées, notamment à Athènes (au Céramique) ; beaucoup sont fort postérieures au ve siècle ; il en est cependant qui appartiennent à cette époque, comme celle du cavalier Dexiléos, et celle d'Hégéso, qui a toute la noblesse et la grâce simple des œuvres de ce temps.

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

La grande peinture est mal connue ; on en est toujours réduit à quelques noms, à la mention d'œuvres disparues.

A la décoration d'un portique d'Athènes (le *Pœcile*) avaient travaillé, avec Polygnote, Micon et Panaenos. A côté d'épisodes légendaires on y voyait la représentation d'événements récents, tels que la bataille de Marathon. On ne saurait douter que là aussi de remarquables progrès ne se soient accomplis, si l'on étudie les vases de cette époque. Aux figures noires sur fond rouge se substituent peu à peu les figures rouges sur fond noir, mieux dessinées, et où le détail des traits et des draperies est indiqué avec plus d'exactitude et de finesse. Parmi les peintres céramistes, Epictétos, Sosias, Euphronios, Chachrylion, Brygos, etc., ont signé des compositions qui, par les conceptions et le style, datent de la fin du VIe siècle et du commencement du Ve. Plus d'une fois, sans doute, ils se sont inspirés des œuvres des grands maîtres de la peinture qui ne nous sont point parvenues.

Cliché Giraudon.
FIG. 33. — LA COLONNE DES DANSEUSES (Delphes).

Bibliographie.

Pour les ouvrages généraux, v. la bibliogr. du chapitre précédent.

OUVRAGES SPÉCIAUX. — Botticher, *die Akropolis von Athen*, 1886. — Jahn, *Arx Athenarum*, 2e édti., revue par Michaëlis, 1901. — Laloux et Monceaux, *la Restauratino d'Olympie*, Quantin, 1889. — Fougères, *Athènes et ses environs*, 1906, dans la collection des guides Joanne. — Collignon, *Phidias*, Librairie de l'Art, 1887. — Lechat, *Phidias*, 1906, collection *Les Maitres de l'Art*. — Pottier, *Douris et les peintres de vases grecs*, collection *L grands artistes*. — Pàris, *Polyclète*, même collection, 1895. — L ouvrages de de Laborde et de Beulé sur l'Acropole d'Athènes r sont plus au courant, mais contiennent d'utiles renseignements.

CHAPITRE IV

L'ART GREC APRÈS LE Vᵉ SIÈCLE

SOMMAIRE. — L'art grec après le vᵉ siècle se transforme : il est moins simple, moins pur, il vise plus à l'effet et aboutit parfois à l'emphase et au maniérisme. En architecture, les monuments prennent un caractère plus somptueux, le style ionique se répand, en même temps que l'ordre corinthien apparaît avec son chapiteau à feuilles d'acanthe.

En sculpture, Scopas recherche l'expression du mouvement et de la passion, Praxitèle l'expression de la grâce voluptueuse. Lysippe, le sculpteur d'Alexandre, s'attache, au contraire, à rendre la force. C'est à cette époque surtout que se multiplient les charmantes terres cuites, connues notamment par les fouilles des nécropoles de Tanagra, de Myrina, qui reproduisent avec un charme si exquis les personnages, les attitudes de la vie ordinaire. Dans la suite, avec les écoles de Pergame, de Rhodes, de Tralles, la sculpture, encore pleine de vigueur, prend un caractère violent et déclamatoire.

La peinture, pendant cette période, jette un vif éclat avec Apelle, Zeuxis, Parrhasius, elle se distingue par une plus grande science des procédés, une plus grande variété de tons.

L'art grec se prolonge ainsi jusqu'à la ruine de l'indépendance de la Grèce et exerce son action sur le développement de l'art romain.

CARACTÈRE GÉNÉRAL DU IVᵉ SIÈCLE. — Le IVᵉ siècle est, dans l'histoire générale de la Grèce, une époque troublée. ux guerres entre Athènes et Sparte se rattachent, dans resque toutes les villes, des luttes entre l'aristocratie et la émocratie. Athènes vaincue s'affaiblit, mais il en est de

FIG. 34. — ORDRE CORINTHIEN DU MONUMENT DE LYSICRATE.

même de Sparte victorieuse. Partout l'ancien régime de la cité est en décadence. Avec l'intervention prépondérante de la Macédoine dans les affaires de la Grèce, une nouvelle forme de gouvernement apparaît : Philippe et Alexandre rêvent de grouper en un même faisceau les forces helléniques et de les diriger avec un pouvoir monarchique. Les conquêtes d'Alexandre répandent, il est vrai, la civilisation grecque en Orient et en Égypte ; mais ses conceptions politiques disparaissent en grande partie avec lui. En même temps que les institutions se transforment, les mœurs changent, elles deviennent plus molles et plus efféminées. Les arts se ressentent de ces événements. Ce serait exagérer qu'appliquer à l'art du IVe siècle le mot de décadence ; pourtant, quel que soit son charme, il n'est ni aussi fort ni toujours aussi pur que celui du Ve. Sans cesse se manifeste l'esprit de recherche, ici par la tendance l'emphase, là par un maniérisme séduisant, mais dangereu

Le chapiteau corinthien et la nouvelle école d'architecture ionique. — Dans l'architecture apparaît nettement un nouveau style, le corinthien, au chapiteau orné de feuilles d'acanthe, ordre riche, élégant, mais d'un aspect moins simple. Les Grecs en attribuaient l'invention à un sculpteur de Corinthe (vers 440), Callimaque, qui probablement n'eut d'autre rôle que d'en fixer et d'en populariser les formes. Le plus ancien monument encore debout où il domine est le monument choragique de Lysicrate à Athènes, qui date de 334. Mais on a découvert quelques chapiteaux corinthiens isolés qui sont antérieurs, comme le chapiteau

Cl. Mansell, Londres.

Fig. 35. — Fragment de la frise du mausolée d'Halicarnasse. (Musée britannique.)

de Phigalie, et celui qui a été récemment retrouvé dans un temple circulaire de Delphes : le corinthien avait été combiné avec le dorique et l'ionique dans le temple d'Athéna à Tégée, reconstruit après 395. Sur les côtes d'Asie se forme une nouvelle école ionique dont le chef fut Pythis, architecte et sculpteur. Ennemi de l'ordre dorique, qu'il trouvait trop lourd, il voulait donner à l'ionique des proportions à la fois plus grandioses et plus légères et en augmenter la richesse décorative. Il travailla au Mausolée, ce célèbre tombeau qu'Artémise, reine de Carie, éleva à son époux (entre 353 et 350); il construisit Priène (avant 334) un temple d'Athéna qui fut considéré comme un modèle et qu'on s'empressa d'imiter, notamment Didymes, dans le temple d'Apollon, commencé après 332,

œuvre de Pæonios d'Éphèse et de Daphnis de Milet, et à Éphèse, dans le fameux temple d'Artémis, qui, brûlé en 356 par Érostrate, fut rebâti dans la seconde moitié du siècle. Dans tous ces temples, les dimensions étaient plus vastes, les colonnes plus élevées, l'ornementation plus compliquée. C'est ainsi qu'à Didymes des têtes humaines interviennent dans des volutes de chapiteaux, qu'à Ephèse des scènes sculptées se déroulent à la base des colonnes.

FIG. 36. — VICTOIRE DE SAMOTHRACE.
(Musée du Louvre.)

La sculpture : Scopas, Praxitèle, Lysippe. — Pythis était aussi sculpteur. Dans la décoration du Mausolée (fragments importants au British Museum), il avait exécuté plusieurs figures. Les frises représentaient des combats d'Amazones, de Grecs et de Centaures. Au sommet se détachaient les statues d'Artémise et de Mausole. Le sculpteur le plus célèbre de cette école fut Scopas, qui travaillait aussi comme architecte. Scopas a de la vigueur, du mouvement, mais on sent chez lui l'effort et la recherche ; il vise à l'effet et n'est pas exempt d'emphase. Ces qualités et ces défauts se montrent dans les sculptures du Mausolée, auxquelles il a

collaboré, et dans celles du temple d'Athéna Aléa à Tégée, qui représentaient la chasse du sanglier de Calydon; à Tégée, il fut à la fois l'architecte et le sculpteur. L'expression des passions vives et enivrantes tient aussi plus de place chez lui : s'il sculpte encore des Athéna et des Artémis, il paraît avoir eu de la prédilection pour des divinités d'un caractère plus sensuel, tels que Dionysos, Aphrodite, Eros. On peut rattacher à son école des œuvres remarquables de cette époque, notamment la Victoire de Samothrace (Louvre), d'une si fière allure et où la vie déborde avec tant de puissance (fig. 36). Faut-il ajouter la Vénus de Milo (Louvre, IVe siècle)? Cette attribution paraît moins certaine, et ce beau marbre est un de ceux qu'on éprouve le plus de peine à rattacher avec précision à une école[1].

A Athènes, Praxitèle, au milieu du IVe siècle, poursuit la grâce; mais son style a quelque chose de voluptueux et d'un peu mièvre. Le premier, avec sa célèbre Aphrodite de Cnide, dont il existe des copies, il introduit dans la sculpture grecque les figures nues de femmes. Ses dieux eux-mêmes ont une allure efféminée : ainsi l'Éros, l'Apollon Sauroctone (tueur de lézards), le Satyre, dont il reste plusieurs copies, sont des adolescents, presque des enfants, aux formes molles,

Cl. Alinari, Florence.

FIG. 37. — APOXYOMÉNOS. (D'après Lysippe, musée du Vatican.)

1. Scopas avait eu au Mausolée plusieurs collaborateurs, Timothéos, Bryaxis, Léocharès. On a proposé d'attribuer à ce dernier une statue que, pendant longtemps, avant qu'on n'eût appris à connaître le véritable art grec, on considérait comme un des chefs-d'œuvre de l'art antique, l'Apollon du Belvédère, connu par la copie antique qui en trouve au musée du Vatican. C'est à cette école de sculpture qui availlait en Ionie qu'il faut rattacher les beaux sarcophages trouvés 1887 à Sidon et qui sont maintenant au musée de Constantinople : sarcophage dit d'Alexandre, qui représente un combat entre Perses

appuyés au tronc d'un arbre, dans une attitude d'une élégance recherchée. Ses œuvres séduisaient par le charme de l'expression et la délicatesse de l'exécution ; mais, si l'on excepte un Hermès retrouvé à Olympie (fig. 38), nous ne les connaissons plus que par des copies.

Cl. Rhomaidès, Athènes.
FIG. 38.
HERMÈS PORTANT DIONYSOS ENFANT.

Un peu plus tard, Lysippe, qui devint le sculpteur d'Alexandre, représente d'autres tendances ; il appartient à Sicyone et conserve plus fidèlement les traditions sévères des écoles doriennes. La force l'attire, et le dieu qu'il aime surtout à sculpter est Héraklès aux membres robustes ; dans l'atelier de Lysippe, ce ne sont point des femmes ou de frêles adolescents qui servent de modèles, mais des athlètes et des guerriers. Il observe la nature, la rend avec précision, bien qu'en donnant aux corps des proportions plus élancées que les sculpteurs du ve siècle. L'*Apoxyoménos* (athlète au strigile), dont il existe une copie au Vatican, offre un exemple du type choisi par Lysippe (fig. 37). L'*Hercule Farnèse* (musée de Naples), signé par Glycon l'Athénien, reproduit peut-être une œuvre du maître. A Delphes l'ex-voto de Daochoos est la copie contemporaine en marbre d'une œuvre de Lysippe dont l'original était en bronze[1].

et Macédoniens ; le sarcophage des *Pleureuses* où des femmes, dans des attitudes variées et harmonieuses, pleurent le mort ; d'autres encore. Ce sont des œuvres du IVe siècle.

1. Parmi les grandes œuvres décoratives qui nous restent du IVe siècle je citerai encore les sculptures du temple d'Asclépios à Épidaur auxquelles travaillèrent plusieurs artistes dont le plus célèbre f Timothéos ; les sculptures du monument des Néréides à Xanthos e

Il faut rattacher à la sculpture du IVe siècle un grand nombre de ces terres cuites qui sortent des nécropoles grecques, notamment de Myrina en Asie Mineure et de Tanagra en Béotie. Sans doute l'art de modeler ces figurines d'argile était fort ancien, mais il atteint alors tout son éclat, et ces œuvres, qui appartenaient en quelque sorte au commerce courant, montrent combien le goût du beau était populaire. Ceux qu'on appelait les *coroplastes* (modeleurs de poupées) subissaient l'influence des grands maîtres du temps, parfois même ils copiaient ou imitaient des œuvres de Praxitèle ou de Lysippe; cependant ils avaient aussi leur originalité: ils regardaient autour d'eux, choisissant avec goût et avec esprit dans la vie quotidienne les types les plus gracieux et les attitudes les plus élégantes. De là ces jeunes filles et ces femmes d'une coquetterie si exquise et en même temps si familière (fig. 39), ces enfants saisis dans la vivacité de leurs jeux, ces marchands, ces artisans qui tournent souvent à la caricature, mais dont le caractère propre est si bien marqué. Parfois l'œuvre n'est qu'ébauchée, les détails sont incorrects; mais l'impression générale est juste, et l'artiste l'a dégagée, tantôt avec un charme, tantôt avec une malice incomparables.

FIG. 39. — FIGURINE DE TANAGRA.

Les statuettes de bronze serrent de plus près encore les œuvres de la grande sculpture; telles sont, par exemple, celles qui ont été retrouvées dans les maisons de riches amateurs d'Herculanum et de Pompéi (au musée de Naples) et dont l'origine grecque n'est souvent pas douteuse. Il en est qui ont une valeur de premier ordre: ainsi le Dionysos (fig. 40) est un des ouvrages qui donnent l'idée la plus juste et la plus ·mable de l'école de Praxitèle. Pour bien connaître la sculp-

·cie (British Museum); les charmants bas-reliefs du temple de Man-
ıée (musée d'Athènes), qui se rattachent à l'école de Praxitèle.

ture grecque sous toutes ses formes, il faudrait passer des bronzes aux objets de toilette, aux bijoux, aux monnaies (fig. 41): partout, on retrouverait les mêmes caractères et les mêmes transformations qu'on a déjà signalés dans ce chapitre et dans celui qui précède : il n'est point d'objet, si humble qu'il soit, qui, entre les mains d'un artiste grec, ne devienne une œuvre fine et originale.

FIG. 40. — DIONYSOS. (Connu sous le nom inexact de *Narcisse*.)

La peinture : Zeuxis, Parrhasius, Apelle; les vases peints. — La peinture eut aussi au IVe siècle un brillant développement, en harmonie avec les tendances qui dirigeaient l'architecture et la sculpture. Vers la fin du Ve siècle, un Athénien, Apollodore, avait contribué à substituer à la grande peinture murale le tableau de chevalet et il était devenu célèbre par son habileté dans le jeu des lumières et des ombres. Les peintres du IVe siècle vont plus avant dans cette voie; ils créent l'illusion par leur science du dessin et de l'effet, ils séduisent l'œil par le charme de leur coloris. Zeuxis d'Héraclée, Parrhasius d'Éphèse, Apelle de Colophon, avec des nuances diverses, représentent en peinture les mêmes tendances que Praxitèle en sculpture. On racontait des merveilles de leur habileté : Zeuxis avait peint une grappe de raisin que les oiseaux étaient venus becqueter; Parrhasius, un rideau auquel Zeuxis lui-même s'était trompé et qu'il avait voulu soulever. Si ces anecdotes sont vraies, elles prouvent que ces maîtres excellaient dans le trompe-l'œil, qui n'est qu'une forme misérable de l'art.

Apelle étudia à Sicyone, où existait alors une école de peinture célèbre. Pamphile, qui en était le maître, exigeait que ses élèves s'engageassent à y rester dix ans. Ils devaient étudier la philosophie, l'histoire, les mathématiques, la perspective, etc.; aussi les peintres qui en sortaient se distinguaient-ils surtout par leur correction et leur science. Apelle y était encore quand Philippe de Macédoine le fit venir auprès

de lui; il s'attacha ensuite à Alexandre et devint le peintre officiel de la cour. « Alexandre enfant, adolescent, homme et même dieu, Alexandre à cheval ou sur un char, couronné par la Victoire ou assisté par les Dioscures sur son trône ou sur un champ de bataille, les compagnons d'Alexandre, ses chevaux, tels furent pendant le règne d'Alexandre les sujets qui occupèrent son pinceau. Quel contraste avec les pages grandioses et vraiment nationales que Polygnote traçait sur le Pœcile et que Phidias sculptait sur le Parthénon ! » (Beulé.) Joignons-y les Grâces, les Aphrodites, les allégories; dans toutes ces œuvres se montrait, semble-t-il, un talent souple et gracieux, plein de finesse et d'habileté, mais qui manquait de grandeur. Après la mort d'Alexandre, Apelle vécut

Cliché Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 40 *bis*. — STÈLE D'HÉGÉSO.
Athènes. Nécropole du Céramique.)

à Alexandrie, à la cour de Ptolémée, puis, chassé par les calomnies d'un rival, mourut dans l'île de Cos. Bientôt les peintres cultiveront le genre, mais la peinture est à la mode : Zeuxis, Parrhasius se promènent vêtus de pourpre et une couronne d'or sur la tête; Apelle gagne près d'un million, dit-on, avec un seul portrait.

FIG. 41.
MONNAIE DE SYRACUSE.

Les œuvres de ces artistes ont péri. Cependant, parmi les peintures murales d'Herculanum et de Pompéi, exécutées à la hâte par des artistes obscurs, il en est

qui reproduisent certainement des compositions célèbres des maîtres du IVe siècle ; ainsi l'Agamemnon se voilant la face, lors du sacrifice d'Iphigénie, œuvre du peintre Timanthe, a été imité sur un mur de Pompéi. En outre, les vases peints donnent une idée exacte du goût et du style de ces temps. Les plus beaux paraissent dater de la fin du Ve siècle et de la première moitié du IVe ; les traditions de l'époque antérieure s'y conservent encore en se mêlant aux tendances des écoles nouvelles ; tels certains lécythes funéraires d'Athènes où, sur un

FIG. 42. — PEINTURE DE VASE. — DÉPOSITION AU TOMBEAU.

fond blanc, s'enlèvent en traits rouges des figures d'une exquise beauté. Sur les vases à figures rouges, les représentations mythologiques sont toujours fréquentes ; mais les divinités chères aux sculpteurs et aux peintres du temps, Dionysos et ses Satyres, Aphrodite et les Amours, occupent la plus large place. On se plaît aussi à reproduire les scènes de la vie quotidienne, et le luxe croissant des costumes, des tissus brodés, donne une idée de la civilisation raffinée qui s'épanouissait alors. La technique même est plus riche : on applique sur les vases de nouvelles couleurs, parfois de l'or

Les écoles de décadence. — L'art du IVe siècle alarme souvent un goût sévère ; telle est pourtant la grâce de ses

œuvres que, tout en s'inquiétant quelquefois, on en subit la séduction; mais, aux siècles suivants, l'illusion n'est plus possible, l'art grec est en complète décadence. Les conditions historiques de son développement ont changé : désormais, ce n'est plus au sein de cités libres que s'exerce surtout son activité, mais sous la protection des rois successeurs d'Alexandre, les Séleucides en Syrie, les Ptolémées en Egypte, les Attale à Pergame, demi-Grecs et demi-Orientaux. Aussi les qualités propres du génie hellénique s'altè-

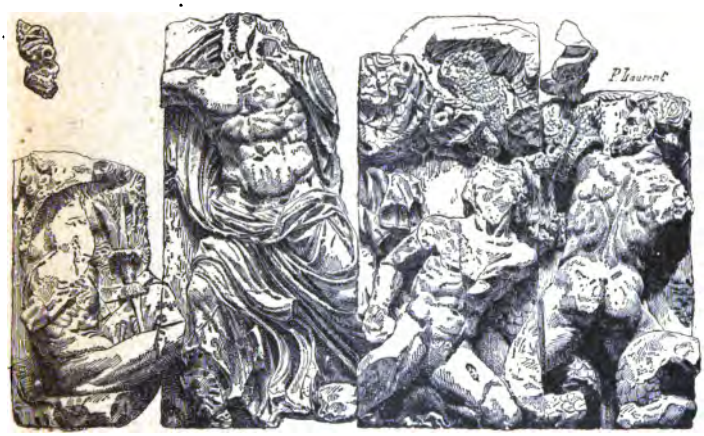


FIG. 43. — ZEUS COMBATTANT LES GÉANTS.
(Grand autel de Pergame.)

rent de plus en plus, tandis qu'augmente le goût du faste et du confortable. Dans l'ancienne cité grecque les temples et les monuments publics étaient splendides, mais les rues étroites, souvent irrégulières, les maisons des particuliers, d'une extrême simplicité; dans les villes nouvelles, comme Alexandrie, le plan est superbe, les rues larges et régulières, les maisons des riches sont vastes et luxueuses, mais on n'y trouve plus ni le Parthénon ni les Propylées.

C'est surtout dans les œuvres de la sculpture qu'on peut lier les caractères et les progrès de la décadence. Trois les sont célèbres, celles de Pergame, de Rhodes, de Tralles,

toutes trois habiles, mais emphatiques. A Pergame, des fouilles récentes ont fait retrouver les débris d'un grand autel que le roi Eumène II avait élevé à Zeus et à Athéna (197-159 av. J.-C.) et quelques-uns des grands bas-reliefs qui le décoraient sur une longueur de 130 mètres et qui représentaient la lutte des dieux et des géants (musée de Berlin). Ce sont des sculptures d'un aspect très mouvementé, mais où tout trahit la recherche de l'effet et le

Cl. Alinari, Florence.

FIG. 44. — LAOCOON ET SES ENFANTS.
(Musée du Vatican.)

manque de sincérité : l'exécution même en est inégale e heurtée (fig. 43), elles représentent dans l'art antique ce qu

représentent dans l'art moderne les œuvres de Puget et du Bernin. Les artistes de Pergame, dont le plus célèbre était Épigonos, avaient aussi reproduit les victoires de leurs protecteurs sur les Gaulois d'Asie. Plusieurs figures de Gaulois et d'Asiatiques, éparses dans les musées, sont des copies de

FIG. 45. — PAYSAN ALLANT AU MARCHÉ.
(Bas-relief hellénistique. — Musée de Munich.)

ces œuvres : une des plus intéressantes est le prétendu *Gladiateur mourant* du musée du Capitole.

Tous ces défauts se retrouvent à Rhodes et à Tralles. Les œuvres de ces écoles, telles que le *Laocoon* (fig. 44), d'Athénodoros, Agésandros et Polydoros (musée du Vatican), *Taureau Farnèse,* d'Apollonios et de Tauriskos (musée Naples), fort admirées des Romains, étaient encore conlérées au siècle dernier comme les plus beaux morceaux

de la sculpture antique. Leur renommée a justement pâli à mesure qu'on a connu le véritable art grec. « A regarder attentivement ces deux œuvres, on s'aperçoit que les sculpteurs qui les ont faites étaient fort calmes, qu'ils ont cherché lentement, péniblement, d'après des règles d'étude, comment ils devaient exprimer, ceux-ci le paroxysme de douleur de Laocoon, ceux-là le paroxysme de colère d'Amphion et de Zéthos. A aucun moment, ils n'ont été agités par une émotion sincère et n'ont cessé de songer au public et à l'effet qu'ils devaient produire sur lui. » (Rayet.)

FIG. 46.
BUSTE D'EUTHYDÈME, ROI DE BACTRIANE.
(Musée Torlonia, Rome.)

Alexandrie est alors le centre le plus brillant de la civilisation grecque, et par suite l'activité des sculpteurs y est grande. Il s'y développe, dans toute une série d'œuvres, un style mixte où les éléments de l'art grec se mêlent à ceux de l'ancien art égyptien. Mais la sculpture y est surtout réaliste et pittoresque : aux dieux, aux déesses, aux héros, se substituent des statues ou statuettes de pêcheurs, de paysans, de petites gens observés dans la vérité de leur allure quotidienne. Pour décorer les demeures des riches Alexandrins les sculpteurs imaginent encore de petits bas-reliefs auxquels on donne le nom de *bas-reliefs hellénistiques :* tantôt des scènes mythologiqu y sont traitées avec une grâce à la fois familière et un p maniérée; tantôt des scènes de la vie populaire y sont rep

duites (fig. 45). C'est un art élégant, spirituel, mais sans grandeur, accommodé aux goûts d'une société en décadence, mais d'une culture raffinée.

Un trait encore à signaler dans la sculpture grecque de cette époque, c'est le développement du portrait. Il y a pénétré dès le IVe siècle sans doute, mais pour n'y occuper d'abord qu'une place restreinte; maintenant il n'est pas de prince, ni de grand personnage qui ne tienne à avoir son image. En Égypte, où ce souci des traits de l'individu avait été si marqué, la sculpture de portrait devait être particulièrement en faveur. Certains bustes de ce temps sont d'une vérité aussi précise, parfois même aussi implacable, que les plus beaux bustes de l'époque romaine ou de la Renaissance (fig. 46).

Bien qu'en décadence, l'art grec était encore vivace quand les Romains firent la conquête de l'Orient; il exerça sur eux une profonde influence. Rome se peupla de statues enlevées aux villes helléniques, et bien des artistes grecs prirent le chemin de l'Italie, où ils étaient accueillis et admirés. Là plusieurs d'entre eux s'efforcèrent de retourner aux anciennes traditions, d'imiter le style de Praxitèle et de Lysippe : tels furent, par exemple, l'Athénien Apollonios, auteur du fameux *Torse du Belvédère* (musée du Vatican); les Cléomène, qui ont signé la *Vénus de Médicis* (musée de Florence), si toutefois la signature est authentique, et la belle statue qu'on a longtemps désignée sous le nom de *Germanicus* (Louvre); Pasitélès, à qui l'on a longtemps attribué le *Tireur d'épine* (musée du Capitole). On s'éprenait même des œuvres archaïques, on les recherchait, on les imitait. Ces maîtres formaient des élèves; ainsi l'art grec survivait à l'indépendance même de la Grèce et se transformait en cet art gréco-romain que nous étudierons plus loin.

Bibliographie.

Pour les ouvrages généraux, voir la bibliographie du chapitre II. — Les œuvres de la nouvelle école ionique d'architecture ont été étudiées surtout par Rayet : Rayet et Thomas, *Milet et le golfe latmique*, grande publication archéologique; *Études d'archéologie et d'art*, 1889. — Lechat et Defrasse, *Épidaure*, 1895. — Haussoullier et Pontremoli, *Didymes, Fouilles de 1895 et 1896*, 1904. — Collignon e ontremoli, *Pergame, Restauration et description des monuments d 'Acropole*, 1900. Dans la collection *Les grands artistes :* Perrot, F itèle; Collignon, *Lysippe*. Dans la collection *Les Maîtres de l'* , Collignon, *Scopas et Praxitèle*, 1908.

CHAPITRE V

L'ART ÉTRUSQUE ET L'ART ROMAIN

SOMMAIRE. — L'art étrusque s'est développé dans l'Italie centrale, surtout du xe au vi^e siècle. L'architecture étrusque se distingue par l'emploi de l'arcade et de la voûte. La sculpture et la peinture, connues par les fouilles des nécropoles de Vulci, Corneto, etc., accusent l'influence grecque, mais témoignent d'un goût artistique moins fin.

L'art romain est né de l'art étrusque, il a subi plus tard l'action de la Grèce. Sa plus belle époque se place au i^er et au iie siècle après Jésus-Christ. C'est l'art d'un peuple pratique, sans grande originalité, dont le goût n'est point très pur, mais qui a le sentiment du grandiose. Les monuments romains sont vastes, solides, ils étonnent par leurs audacieuses proportions. Ce sont des temples, des amphithéâtres, des théâtres, des cirques pour les jeux publics, des thermes pour les bains, des aqueducs, des arcs de triomphe, etc. Les fouilles de Pompéi ont fait connaître l'architecture privée. En sculpture, les meilleures œuvres sont des statues ou des bustes de grands personnages, remarquables par la vérité des portraits.

L'art romain s'est répandu dans tout le monde antique avec la domination romaine. Les monuments en sont nombreux dans notre pays, notamment à Arles, à Orange, à Nîmes.

L'ÉTRURIE ET LE CARACTÈRE ÉTRUSQUE. — Si nous laissons de côté les civilisations primitives dont on a retrouvé çà et là les traces sur le sol de l'Italie, les Étrusques sont le premier peuple qui, dans ce pays, ait atteint à une véritable c - ture artistique. Leur origine est encore une énigme. Hérod e les fait venir de Lydie; dans leur architecture et dans leu s

mœurs plus d'un trait rappelle en effet l'Asie Mineure. Vers le xe siècle avant Jésus-Christ, ils forment déjà dans le centre de l'Italie une confédération puissante; de là ils se répandent au nord dans le bassin du Pô, au sud jusque dans ces régions où dominaient alors les colonies grecques. Mais, divisés entre eux, assaillis par leurs voisins dont les forces avaient grandi, Gaulois, Romains, Samnites, ils virent sombrer leur suprématie au vie et au ve siècle, et l'Étrurie même tomba sous la domination romaine. Pourtant par sa civilisation elle se survécut pour ainsi dire à elle-même ; longtemps encore elle garda une physionomie particulière, ses institutions, ses croyances,

FIG. 47. — SARCOPHAGE TROUVÉ A CAERE.
(Louvre.)

ses rites. Les devins étrusques ou aruspices étaient célèbres dans toute l'antiquité par l'art de lire l'avenir dans le vol des oiseaux ou les entrailles des victimes. L'esprit étrusque était du reste sombre et cruel, les sacrifices humains se maintinrent longtemps en Étrurie, mais à ces idées se mêlait une sensualité souvent lourde et grossière. De là les caractères de leur civilisation qu'on ne connaît encore qu'assez mal, car, si l'on peut déchiffrer les lettres de leurs inscriptions, le sens même des mots échappe.

Les monuments de l'art étrusque. — Les ruines éparses e Toscane attestent que ce peuple fut puissant et indus- t eux. Il entourait ses villes de murs grands et forts. Dans

les parties basses du pays, où le sol est marécageux, il avait assaini la terre par de nombreux canaux souterrains : ces régions, depuis si insalubres, étaient alors fertiles et peuplées. A l'origine, les Étrusques subirent l'influence de l'art phénicien et on a retrouvé sur divers points, notamment à Palestrine, des objets emportés par les marchands de Tyr et de Sidon et dont les artistes indigènes copièrent l'ornementation. Plus tard, ils furent en relations avec la Grèce, ils en imitèrent les œuvres, mais sans lui emprunter son élégance naturelle ni la finesse de son goût.

Leur art se distingue par certains traits. Ainsi ils employèrent l'arcade et la voûte, connues en Asie, mais qui, sauf de rares exceptions, n'avaient point trouvé place dans l'architecture grecque. On a voulu les gratifier de l'invention d'un quatrième ordre, mais le prétendu toscan n'est qu'un dorique corrompu. Les temples étrusques, presque entièrement construits en bois, ont disparu; on ne les connaît que par la description de l'architecte romain Vitruve. Le plan, à peu près carré, différait de celui du temple grec, et l'on n'y trouvait de portiques que sur la façade antérieure. L'intérieur était ordinairement divisé en trois sanctuaires. Les monuments les plus nombreux qui restent sont des tombeaux creusés sous terre ou qui s'ouvrent dans le roc; parfois, au-dessus de la tombe, s'élèvent des tours coniques ou des collines artificielles, comme à la Cucumella. A l'intérieur de ces hypogées on peut étudier les œuvres de la peinture étrusque. Ici encore, dans le style et souvent dans le choix des sujets, domine l'influence grecque, mais assombrie et assauvagie par le caractère étrusque qui se plaît aux scènes violentes, aux combats et aux massacres. Ou bien encore les morts sont représentés se livrant dans l'autre monde aux joies de la table. C'est à Cervetri, à Chiusi, à Vulci, à Orvieto, mais surtout à Corneto, qu'ont été découvertes ces peintures. Dans ces mêmes tombes abondaient des vases peints dont la provenance grecque n'est point douteuse, et à côté s'en trouvaient d'autres, fabriqués dans le pays, où se voit l'effort de l'artisan étrusque qui imite lourdement les œuvres étrangères. Ce même caractère d'imitation se traduit dans la décoration des miroirs, des cistes ou boîtes à toilettes, dans les bas-reliefs qui ornent les s -

cophages en terre cuite : parfois cependant les figures en ronde bosse placées sur le couvercle des sarcophages, par le type et par le costume, rappellent plutôt l'Asie (fig. 47). Les Étrusques étaient assez renommés comme sculpteurs en bronze, leurs villes étaient peuplées de statues : un général romain qui s'était emparé de Vulsinies fit transporter de cette ville à Rome 2 000 statues.

En résumé, l'art étrusque est de valeur médiocre ; mais ce qui en accroît l'intérêt, c'est que, après avoir subi l'action de l'Orient et de la Grèce, à son tour il a exercé sur Rome une influence profonde.

Origines de l'art romain. — Rome, dont les origines sont encore si obscures, n'a eu longtemps qu'une civilisation rude et grossière. Elle s'est élevée dans une contrée d'aspect sauvage, sur des collines couvertes d'épaisses forêts au pied desquelles s'étendaient des marécages boueux formés par le Tibre. Elle a dû lutter contre la nature, puis contre les peuples voisins. Alors point de loisirs, point de place pour les distractions élégantes ou les spéculations de l'esprit ; dans tous ses actes, le Romain poursuit un but pratique. Devenu puissant par l'âpre travail, il en conserve d'abord le goût, il entreprend la conquête de l'Italie, puis celle du monde, tandis qu'à l'intérieur de la cité se succèdent les révolutions, les luttes des partis. Que lui importent donc les vaines fantaisies de l'art ? Au siècle d'Auguste encore, Virgile faisait dire à l'un de ses personnages : « D'autres sculpteront plus délicatement le bronze et donneront la vie au marbre, toi, Romain, souviens-toi que ton rôle est de gouverner les peuples. » Aussi, pendant longtemps il emprunte ses arts, comme une partie de ses institutions, à l'Etrurie. Des architectes étrusques construisent ses murs et ses temples ; des sculpteurs étrusques exécutent les statues de ses dieux. Cependant, au cours de ses conquêtes, il s'empare de la Grèce (IIe siècle av. J.-C.) et alors, malgré les murmures des partisans de l'ancienne discipline, comme Caton qui prétendait que « les statues grecques entraient à Rome en ennemies », sa rudesse mollit au contact de cette civilisation facile et brillante. me se remplit de statues grecques ; un seul général, lvius Nobilior, en exhibe plus de cinq cents à son

triomphe. Le Romain les regarde avec plaisir, d'abord parce qu'il les a conquises, qu'on lui en a dit la valeur; puis son goût se forme; il ne deviendra jamais très fin ni très pur, mais les arts sont à la mode. Les hommes d'État eux-mêmes sont des collectionneurs, ils attirent les artistes grecs, les protègent. A leur école se forment des élèves indigènes; vers la fin de la république, naît un art où des éléments étrusques se mêlent aux éléments grecs, mais que l'esprit romain marque de sa forte empreinte. Au Ier et au IIe siècle de l'empire il atteint son plein développement; au IIIe siècle, il est déjà en décadence; cependant telle est son activité qu'il a couvert de ses monuments ce vaste monde sur lequel s'étend la domination romaine.

Caractères généraux de l'architecture. — C'est dans l'architecture que le génie propre du Romain se montre avec le plus de netteté : cet art pratique lui convient mieux que tout autre. Aux Étrusques il emprunte l'arcade et la voûte; mais, quand il a appris à s'en servir, il en fait un usage bien plus audacieux. Il introduit l'arcade dans un grand nombre de ses monuments publics, il projette au-dessus de vastes salles des voûtes immenses, comme celles du Panthéon ou des Thermes de Caracalla. La voûte du Panthéon mesure 43 m. 42 d'ouverture à la base, 43 m. 12 de hauteur et, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, elle n'a cessé d'être un objet d'étude et un modèle pour tous ceux qui ont voulu entreprendre des constructions analogues. Des découvertes récentes dues à un architecte français (M. Chédanne) ont prouvé qu'elle date de l'époque d'Hadrien et non, comme on le croyait, de celle d'Auguste. Pour résister à la poussée de ces arcades et de ces voûtes, l'architecte bâtit des murs épais, ne se restreignant pas à la pierre de taille, mais employant la brique, les petites pierres, les cailloux, qu'il noie dans un lit de mortier compact. Cependant il connaît les ordres grecs, il s'en empare, et, peu soucieux des principes qui en réglaient les proportions et les formes, il les altère, donne des bases au dorique, supprime les cannelures, modifie les volutes, combine l'ionique et le corinthien pour en tirer le chapiteau composite. A mesure qu'on avance, il en change l'ornementation, ainsi qu'un parvenu qui cherche à frap

le regard par son luxe. Ces ordres, que les Grecs ne mêlaient dans un monument qu'avec tant de réserve et de goût, il les accumule les uns par-dessus les autres, comme au Colisée (fig. 48). D'ailleurs, dans plusieurs de ses édifices, ils ne sont qu'un hors-d'œuvre décoratif appliqué à une construction bâtie d'après d'autres principes et qui tiendrait sans eux (au Colisée, par exemple). Néanmoins de ces vieux monuments à demi ruinés se dégage une telle

Cl. Alinari, Florence.

FIG. 48. — LE COLISÉE.

impression de force et de grandeur que l'esprit est comme subjugué et ne songe pas d'abord à en analyser les détails et à en critiquer les défauts. La vigueur même avec laquelle ils ont résisté aux attaques du temps et des hommes impose l'admiration.

PRINCIPAUX MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE. — Ce ne sont point les temples qu'il faut étudier de préférence, bien que elques-uns soient fort importants, mais les monuments que Romains ont créés ou transformés, amphithéâtres, basiques, aqueducs, thermes, arcs de triomphe. Dans le plan

tout est distribué avec une merveilleuse entente des besoins auxquels doit répondre l'édifice. La ville romaine elle-même forme un ensemble dont toutes les parties se tiennent : d'une extrémité à l'autre de l'empire elle comprend presque invariablement les mêmes édifices essentiels, s'accordant avec une même conception de la vie publique.

A Rome, malgré tant de révolutions et de destructions, les ruines sont encore nombreuses, surtout dans cette région du Palatin et du Forum, centre de la cité, que des fouilles récentes ont fait mieux connaître. Là, autour de la place qui fut longtemps le théâtre des luttes politiques, se groupaient les temples des grands dieux de la cité, entre tous celui de Jupiter Capitolin dressé sur le plateau du Capitole; plus tard le Palatin se couvrit de palais impériaux, les arcs de triomphe de Titus, de Septime Sévère, de Constantin rappelèrent les victoires des princes. Le Colisée (amphithéâtre), construit par les soins des empereurs flaviens et terminé en 80 après Jésus-Christ, fut destiné aux combats de gladiateurs si en faveur à Rome. Les théâtres offraient à peu près les mêmes dispositions que les théâtres grecs : le premier construit en pierre fut celui de Pompée (55 av. J.-C.), qui contenait quarante mille personnes. Les cirques, où couraient les chars, rappelaient le stade grec, mais avec de plus vastes proportions; le grand cirque à Rome, grâce à des accroissements successifs, put contenir, paraît-il, trois cent quatre-vingt-cinq mille spectateurs. Au contraire, l'amphithéâtre de forme circulaire est une création des architectes romains : plus de cent mille personnes trouvaient place au Colisée. Dans les autres parties de la ville, que de monuments encore à signaler et dont on peut bien juger : le Panthéon, le mausolée d'Hadrien, transformé en château Saint-Ange, les thermes de Caracalla, dont les débris couvrent une immense étendue de terrain; partout la Rome antique perce sous la ville du moyen âge et la ville moderne. Dans la campagne, aujourd'hui à demi déserte, les ruines s'offrent de tous côtés au regard : les aqueducs détachent leurs majestueuses arcades, la voie Appienne est bordée de tombeaux et de monuments su une longueur de plusieurs milles; plus loin, près de Tivol la somptueuse villa d'Hadrien étale les débris de ces édifice

que l'empereur archéologue fit bâtir sur le modèle des monuments qui l'avaient le plus frappé au cours de ses voyages. Dans une autre direction, Ostie, le port de l'ancienne Rome, conserve encore les substructions de ses arsenaux et de ses rues où se pressaient les marchands du monde entier.

En dehors de Rome, Pompéi, enseveli sous les cendres du Vésuve en l'an 79 de l'ère chrétienne, offre l'image de

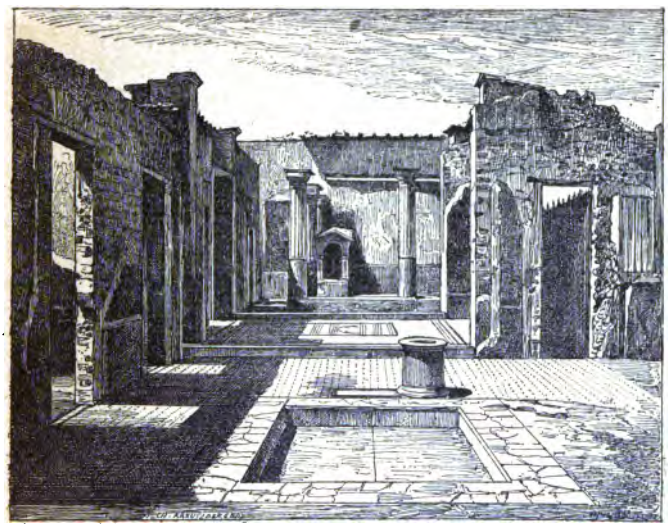


FIG. 49. MAISON A POMPÉI.

ce qu'était une ville de province au commencement de l'empire. Lieu de villégiature, il est vrai, et où l'influence grecque se faisait en outre fort sentir. Quand on parcourt ces rues où les édifices sont encore debout, l'impression est étrange et vive : seuls les habitants manquent, mais l'imagination les évoque sans peine. Tout est à sa place ; sur les murs, les inscriptions annoncent les représentations pro-ıaines, recommandent les candidats aux élections, les utiques ont leurs enseignes, et les existences brusque-ɜnt brisées par la catastrophe ont laissé leur marque

qu'on croirait encore toute récente. Mais ce qu'on étudie avec le plus d'intérêt à Pompéi, c'est la maison gréco-romaine (fig. 49), telle que pouvait l'avoir un bourgeois aisé; la distribution en est régulière : autour d'une première cour, bordée de portiques, l'*atrium*, se groupent les pièces de réception et de service; autour d'une seconde, le *péristyle*, les appartements privés; les salles sont de plain-pied, tout au plus trouve-t-on çà et là un étage. Mais il ne faudrait pas, comme on le fait quelquefois, considérer la maison de Pompéi comme un type invariable de maison romaine. A Rome, il y avait, à côté des demeures particulières, de vastes maisons de six ou sept étages, plus élevées même que les nôtres, et qui se divisaient en appartements de location.

La Gaule et l'Afrique romaines. — Parmi les anciennes provinces de l'empire, notre pays est une de celles où subsistent le plus de vestiges de l'époque romaine. Conquise par César après dix ans de guerre, la Gaule s'était promptement assimilé la civilisation de ses vainqueurs; pendant plusieurs siècles, elle fut riche et prospère. « Le voyageur qui, venant d'Italie, parcourait les villes gallo-romaines, ne s'y sentait pas dépaysé. Il y trouvait les mêmes monuments qu'il avait laissés derrière lui, de l'autre côté des Alpes, les forums, les temples, les portiques, les basiliques, les thermes, les théâtres, les amphithéâtres, les arcs de triomphe, les ponts, les aqueducs. En combinant, en adaptant à leurs besoins et à leurs goûts les motifs imaginés par l'Étrurie et la Grèce, les Romains avaient créé un type architectural qui leur était propre. Il va sans dire que ce type n'a pas été immuable. Il a évolué, suivant les époques, dans les procédés de construction et dans le style. La maçonnerie, toujours indestructible, a varié dans le choix et l'agencement des matériaux. La sobre élégance qui caractérise le Ier siècle a fait place au décor fastueux et surchargé des Sévères, aux massives bâtisses de Constantin. On peut observer ces transformations dans l'architecture gallo-romaine, dans les édifices restés debout sur notre sol et dans les fragments conservés par nos musées. » (Bloc
Quelques-unes des cités gallo-romaines pouvaient comp
entre les plus belles de l'empire, Lyon notamment alor

métropole de la Gaule, mais où il ne reste malheureusement que peu de ruines. La ville romaine se groupait surtout sur la colline de Fourvière (*Forum vetus*). On y a retrouvé, dans ces dernières années, l'emplacement de l'amphithéâtre où périrent les martyrs chrétiens sous Marc-Aurèle et d'importants monuments funéraires. Au confluent ancien du Rhône et de la Saône se dressait l'autel monumental de Rome et d'Auguste auprès duquel se réunissaient chaque année, au mois d'août, les délégués des cités

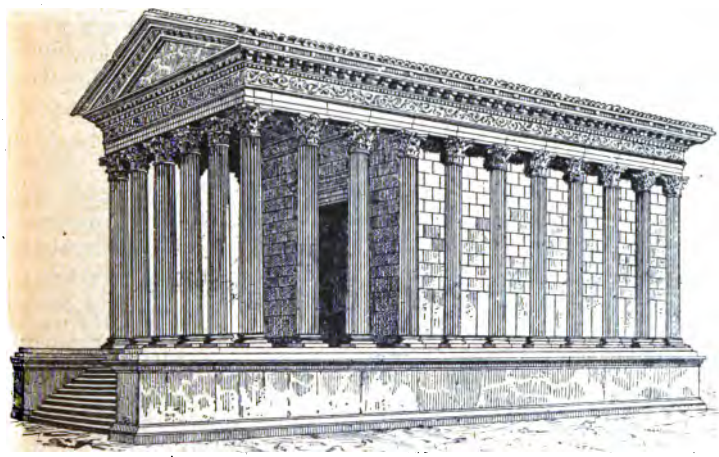


FIG. 50. — LA MAISON CARRÉE A NÎMES.

de la Gaule. Si, en quittant Lyon, on descend le cours du Rhône, Vienne, Orange, Nîmes, Arles sont riches en vieux monuments. Le théâtre d'Orange, qui a conservé son mur de scène, est le mieux conservé qui nous reste; l'arc de triomphe remonte au Ier siècle. A Nîmes, le temple consacré au début de notre ère à Julius et à Lucius César (la « Maison Carrée »), par ses heureuses proportions, par l'élégance de son style, est un des plus beaux temples romains qui ıt survécu; l'amphithéâtre (les « Arènes »), est mieux servé que le Colisée; aux environs, le pont du Gard ·se encore sur la vallée du Gardon les trois étages d'ar-

cades qui supportaient le canal par où la ville s'alimentait d'eau. Au nord-est, Trèves qui, aux derniers temps de l'empire, devint la capitale de la Gaule, le centre de la défense contre les Barbares, offre sa porte fortifiée, la *Porta Nigra*, les ruines du palais impérial et de l'amphithéâtre. Paris même, Lutèce, qui fut au IVe siècle la résidence du César Julien, conserve des débris de son amphithéâtre, de ses thermes, de son enceinte. On ne saurait pousser plus loin ici cette énumération, mais il n'est point de région de la Gaule où quelque ville ancienne n'ait gardé des ruines, et récemment encore, en pleine campagne (Sanxay, département de la Vienne), on exhumait une cité dont le nom même est inconnu, tandis que, au sommet du Puy-de-Dôme, des fouilles dégageaient les substructions du temple du Mercure Arverne.

L'Afrique du Nord, maintenant française, était aussi une des régions les plus fertiles et les plus populeuses de l'empire. On est confondu de constater qu'en Algérie, en Tunisie, dans des parties qui longtemps furent désertes et incultes, à l'époque romaine les cités s'élevaient voisines les unes des autres, au milieu de riches campagnes, reliées les unes aux autres par des voies, décorées de vastes édifices publics. Les ruines de Timgad en Algérie, de Dougga en Tunisie permettent tout particulièrement de se faire une idée de ce qu'étaient ces villes. Dans le sud de la Tunisie, l'amphithéâtre d'El-Djem, presque aussi grand que le Colisée, se dresse dans un pays aride, dépeuplé, à côté des masures d'un misérable village arabe.

En Afrique aussi bien qu'en Gaule, l'art de cette époque ne se distingue point par des traits originaux. Ce sont les mêmes édifices, les mêmes sujets, les mêmes motifs, traités souvent d'une main plus malhabile et plus lourde. Au contraire, à l'autre extrémité de l'empire, en Syrie, en Arabie, l'architecture gréco-romaine subissait les influences asiatiques et prenait parfois une physionomie toute particulière : ainsi à Palmyre, dans les monuments que fit élever au IIIe siècle la célèbre reine Zénobie, à Baalbeck, à Pétra, on recherche les gigantesques proportions, on multipl les détails, on brise les lignes régulières de l'architectu classique.

La sculpture. — La sculpture grecque, on l'a vu déjà, s'est introduite à Rome et y a dominé. Parmi les œuvres des artistes indigènes qui s'y formèrent, beaucoup n'ont qu'une valeur fort secondaire : ce sont des copies, plus ou moins heureuses, de statues grecques célèbres, et tout leur intérêt est de nous offrir une image affaiblie d'originaux que nous ne possédons plus. Cependant les sculpteurs romains ne se sont pas toujours réduits au rôle d'imitateurs : ici encore, après s'être élevés à l'exemple d'autrui, ils ont conquis une certaine originalité. Peu préoccupés d'idéal, ils ont cherché à rendre la réalité avec fidélité et avec force. Tel est le caractère des statues et des bustes historiques qui peuplent les musées : il en est qui sont de véritables chefs-d'œuvre, comme les statues d'Auguste au Vatican (fig. 51), de Marc-Aurèle, d'Agrippine au Capitole; mais, même dans les médiocres, le souci de la physionomie individuelle est encore sensible. Cette tournure de leur esprit les porte aussi à traiter les événements historiques contemporains qui, dans l'art grec, ne tiennent que peu de place. Fixer le souvenir des grandes victoires, qui étendent ou maintiennent la domination de Rome, est pour eux une des attributions du sculpteur. Sur le plus beau des arcs de triomphe romains, celui de Titus, les bas-reliefs rappellent les succès de la guerre contre les Juifs (fig. 53). Non n de là, sur le fût de la colonne Trajane, se déroulent sans erruption les épisodes des guerres de l'empereur, sièges, nbats, et les types, les costumes, les armures sont scru-

FIG. 51. — STATUE D'AUGUSTE. (Vatican)

puleusement reproduits; nous avons peu de documents plus précis sur les usages militaires des Romains. Laissons de côté leurs innombrables sarcophages sculptés, qui n'ont souvent qu'un intérêt archéologique; il est peu de peuples qui aient autant qu'eux taillé dans le marbre, mais le résultat est fréquemment médiocre, et il semble qu'eux-mêmes, pressés de multiplier leurs œuvres, aient moins fait attention à la qualité qu'à la quantité.

FIG. 52. — BUSTE DE FEMME TROUVÉ A LA FARNÉSINE.

(Rome.)

La peinture. — La peinture romaine est mieux connue que la peinture grecque, grâce aux découvertes faites à Rome aux thermes de Titus, au tombeau des Nasons, etc., et, dans le sud de l'Italie, à Pompéi, à Herculanum. Par l'exemple de ces deux dernières villes, on peut voir qu'il n'y avait guère de maison romaine appartenant à un bourgeois aisé dont les murs ne fussent couverts de peintures. Aussi sont-ce souvent des œuvres exécutées à la hâte par des artisans plutôt que par des artistes; les peintures murales remplaçaient alors le papier peint. Leur aspect décoratif en fait le véritable mérite. Beaucoup représentent des édifices de fantaisie, soutenus par de frêles colonnettes, qu'anime la présence de quelques personnages. Ailleurs, ce sont des scènes mythologiques où le peintre se contente souvent de reproduire quelque composition grecque célèbre; parfois des scènes familières, ou des amours qui jouent entre eux à cache-cache, qui travaillent aux divers métiers, cordonniers, menuisiers, marchands, etc. L'artiste ne songe point à emprunter des sujets à l'histoire de Rome ou de l'Italie; il puise à pleines mains dans le répertoire grec, sans autre souci que d'égayer les yeux de riantes images. Cet art décoratif est étroitement apparenté à l'art alexandrin dont il a été question plus ha

Les peintures sont souvent exécutées d'après les procédés de l'encaustique, qui consistaient à délayer les couleurs dans de la cire fondue et à les faire mieux pénétrer dans l'enduit du mur par l'action du feu.

A côté de ces peintres anonymes, on en pourrait citer d'autres dont on ne connaît que les noms; mais la plupart de ceux dont parlent les écrivains latins sont des Grecs. Les Romains forment l'exception; cependant, dès l'époque républicaine, un patricien, Fabius, l'historien de la seconde guerre punique, n'avait point dédaigné d'exercer la peinture, ce qui lui avait valu le surnom de *Pictor* (peintre). Parfois ces artistes reproduisaient des épisodes des guerres de leur temps, et l'on vit même des généraux vainqueurs se tenir sur le Forum, à côté de tableaux de ce genre, pour expliquer leurs exploits à la foule.

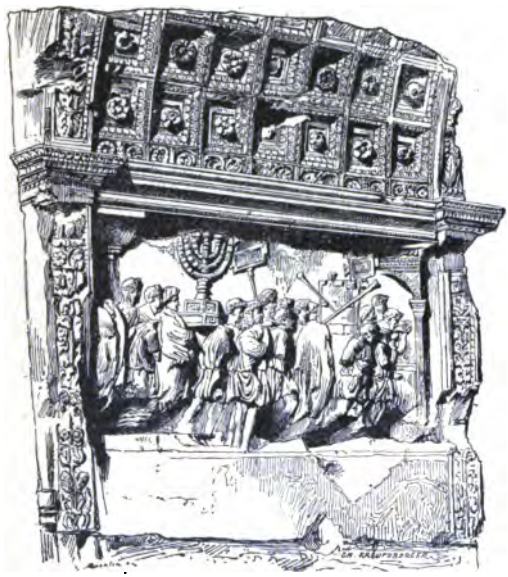


FIG. 53. — ARC DE TITUS. SOLDATS PORTANT LE CHANDELIER JUIF A SEPT BRANCHES.

Dans la décoration de leurs monuments et de leurs maisons, les Romains ont fait aussi un fréquent emploi de la mosaïque, déjà connue des Grecs, et, aux cubes de marbre et de pierre de diverses nuances, ils mêlèrent des pâtes de verre colorées. Ils s'en servirent surtout pour les ments, mais parfois ils l'appliquèrent aux murs. ni les mosaïques anciennes très nombreuses qui nous t parvenues, beaucoup sont fort simples et ne présentent

que des ornements; mais il en est où se déroulent de grandes compositions. Un des exemples les plus remarquables qu'on en puisse citer est la mosaïque conservée au musée de Naples, sur laquelle est retracée la bataille d'Arbèles.

Dans cette revue rapide de l'art romain, j'ai dû laisser de côté des séries d'œuvres entières, telles que les petits bronzes,

FIG. 54. — PEINTURE MURALE.
(Pompéi.)

les camées, les bijoux, etc., mais partout on retrouverait les mêmes caractères que dans la grande sculpture et la peinture, la même action de l'art grec.

PERSISTANCE DES TRADITIONS DE L'ART ANTIQUE. — L'histoire de l'art antique ne se termine pas avec la chute de l'emp. d'Occident. De même que les traditions et les institutio romaines se maintiennent, en se combinant avec des élémer

nouveaux, à travers tout le moyen âge, de même les influences artistiques se perpétuent et apparaissent souvent avec une remarquable évidence. En Orient, l'art byzantin s'inspire plus d'une fois de l'art hellénique; en Occident, les monuments romains, par leur grandeur et leur force, étonnent les imaginations. Longtemps on les imite, avec plus ou moins d'habileté : l'église chrétienne dérive en partie de la basilique ancienne; l'art roman, son nom seul l'indique, est fils de l'art romain. Même dans l'art gothique, qui paraît rompre avec ces traditions, on pourrait signaler plus d'une fois des réminiscences antiques. Puis, aux xve et xvie siècles, les artistes se reportent vers l'antiquité avec un enthousiasme parfois excessif; l'étude et l'imitation du passé deviennent pour beaucoup une sorte de dogme étroit. Longtemps l'art romain bénéficie presque seul de ce culte : c'est au xixe siècle qu'on a en quelque sorte découvert le véritable art grec, qu'on en a compris toute la beauté, grâce à des explorations en Orient dont la France peut revendiquer une large part.

Bibliographie.

Voir plusieurs des ouvrages généraux cités à la bibliographie du chapitre II.

Le meilleur manuel français élémentaire est celui de Martha, *Archéologie étrusque et romaine*, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*. — Du même, *l'Art étrusque*, 1899, ouvrage plus développé et plus érudit. — Choisy, *l'Art de bâtir chez les Romains*, 1873, et *Histoire de l'architecture*, t. I. 1899. — Boissier, *Promenades archéologiques*, 2 vol., où les résultats archéologiques sont exposés sous une forme vivante et pleine de charme. — Pour la sculpture, outre les ouvrages déjà cités, Courbaud, *le Bas-relief romain à représentations historiques* (*Bibliothèque des Écoles de Rome et d'Athènes*, 1899). — Pour la mosaïque, Gauckler, *la Mosaïque*, tirage à part d'un article du *Dictionnaire des antiquités* de Saglio. 1904.

Pour les monuments de Rome et d'Italie, voir : Burckhardt, *le Cicerone*, trad. Gérard, t. I, *l'Art antique en Italie*, 1885; — Helbig, *Guide dans les musées d'archéologie classique de Rome*, trad. Toutain, 1903; — Thédenat, *le Forum romain et les Forums impériaux*, 1904; Dausman, *Pompéi, la ville, les mœurs, les arts*, 2e édit., 1905; *la Villa imperiale de Tibur*, 1904; — Bertaux, *Rome, l'Antiquité*, dans la col-

lection *les Villes d'art célèbres*, 1904; — Huelsen, *le Forum romain, son histoire et ses monuments*, trad. Carcopino, 1906; — Thédenat, *Pompéi*, 1906, dans la collection *Les villes d'art célèbres*.

Pour la Gaule, il n'y a pas de bon ouvrage d'ensemble. On trouvera des indications bibliographiques dans l'*Histoire de France* publiée sous la direction de Lavisse, t. I, vol. 2, *la Gaule romaine*, par Bloch, p. 333, 346, 355, 365, 374-375, 407.—Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, t. I, 1907.

Pour l'Afrique romaine, voir : Boissier, *l'Afrique romaine*, 1895;— Toutain, *les Cités romaines de la Tunisie*, 1896; — Gsell, *les Monuments antiques de l'Algérie*, 1901; — Audollent, *Carthage romaine*, 1901; — Ballu, Boeswilvald et Cagnat, *Timgad, une Cité africaine sous l'empire romain*, en cours de publication; — Gauckler, *l'Archéologie de la Tunisie*, 1896; — Cagnat, Doublet, de la Blanchère, Gauckler, *Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie* (musées d'Alger, de Constantine, d'Oran, de Cherchell, de Lambèse, de Timgad, musée Alaoui à Tunis, de Tebessa, de Sousse); — *Guides en Algérie et en Tunisie à l'usage des touristes et des archéologues :* Lambèse, par Cagnat; Carthage, par Babelon; Timgad, par Ballu.

LIVRE II

LE MOYEN AGE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DE L'ART CHRÉTIEN

SOMMAIRE. — Avec le christianisme apparaît un art nouveau qui se dégage peu à peu de l'art antique. Il se manifeste d'abord dans les peintures des Catacombes, surtout à Rome, œuvres très simples, d'un sens souvent symbolique, d'une exécution médiocre. Les sujets sont empruntés aux Livres saints; le bon Pasteur y est le symbole préféré du Christ. Les œuvres de sculpture y sont rares; ce sont des sarcophages dont les bas-reliefs offrent les mêmes données.

Après Constantin l'art chrétien se développe. Dès le IVe siècle s'élèvent nombreuses les églises ou basiliques précédées d'une cour ou *atrium* et divisées en trois nefs. On les décore de peintures d'un caractère plus historique; on veut présenter aux fidèles les traits soi-disant réels du Christ, de la Vierge, des Apôtres. Mais, en Occident, les artistes deviennent de plus en plus gauches, la décadence de tous les arts s'aggrave de siècle en siècle.

LE CHRISTIANISME ET LES ARTS. — La société chrétienne a idi au sein de la société antique en décadence. Proscrite les lois romaines, souvent frappée par de cruelles per-itions, la religion nouvelle étend cependant son action

à toutes les parties de l'empire; elle multiplie ses communautés et entreprend à son tour la conquête du monde. Il semble que, pendant les trois premiers siècles de son existence, le christianisme, absorbé par les épreuves et les luttes, n'ait guère pu songer aux arts. En outre, le judaïsme auquel il se rattache prohibe la représentation des êtres animés; saint Paul, visitant Athènes, est rempli d'indignation à la vue des statues qui peuplent la ville. Plus tard, parmi les Pères de l'Église, ceux même qui ont reçu toute la culture hellénique ne considèrent les chefs-d'œuvre anciens que comme des objets d'idolâtrie, et Clément d'Alexandrie, par exemple, parle avec mépris de Phidias lui-même. L'art se constitue cependant, car le sentiment populaire lui est favorable et veut incarner sous des formes sensibles ses idées et ses croyances.

L'ARCHITECTURE DES CATACOMBES. — Dans les intervalles des persécutions, les chrétiens ont élevé des églises à la surface du sol; mais elles ont disparu, et c'est dans les nécropoles souterraines ou catacombes qu'il faut étudier les monuments de leur art primitif. On en a signalé sur divers points de l'empire. Celles de Rome sont les mieux connues, grâce à leur importance et au soin avec lequel elles ont été explorées; les travaux de de Rossi notamment ont fait faire de nos jours à l'archéologie chrétienne d'immenses progrès. Les catacombes, situées en dehors de la ville, étendent de tous côtés sous le sol leurs galeries superposées en plusieurs étages : les chrétiens ne les ont point creusées clandestinement, comme on se l'imaginait autrefois; les nécropoles chrétiennes eurent d'abord leur entrée ouverte au grand jour et bénéficièrent de la protection des lois romaines relatives au respect des tombes; au point de vue funéraire, ce n'est que par exception que les chrétiens ont été exclus du droit commun. Les catacombes les plus célèbres sont celles de Calliste, de Domitille, de Prétextat, de Priscille. Les tombes qui y sont creusées tantôt ont la forme de gaines (*loculi*), tantôt sont surmontées d'une arcade aveugle (*arcosolia*) : les *loculi* se rencontrent surtout dans les couloirs, les *arcosolia* dans les chambres rectangulaires (*cubicula*). Ces formes rappellent celles qu'on trouve dans les nécropoles d'Orient, en Syrie, en Grèce, etc.

La peinture. — Au fond de ces catacombes, la peinture chrétienne a pris naissance dès la fin du Ier siècle. Les formes en sont souvent symboliques ou allégoriques; le poisson est l'image du Christ, la colombe est l'image de l'âme du fidèle, bien qu'il faille se garder de chercher dans les moindres détails la trace d'un mysticisme compliqué. Dans l'Ancien et le Nouveau Testament, l'artiste choisit aussi les sujets qui lui paraissent le mieux se rapporter aux dogmes les plus importants et les plus populaires du christianisme: Noé dans l'arche rappellera la Rédemption; Jonas, qui passa trois jours dans le ventre d'un monstre marin, la Résurrection. Aussi, sur les parois des catacombes, rencontre-t-on les mêmes compositions sans cesse répétées : Adam et Ève, Noé dans l'arche, le sacrifice d'Isaac, Moïse frappant le rocher dans le désert, l'histoire de Jonas, Daniel dans la fosse aux lions, les miracles du Christ, le bon Pasteur. Chaque peinture est un enseignement moral qui, par les yeux, s'adresse à l'âme ; du reste, nulle préoccupation historique dans le choix et dans la disposition des sujets. Si on rappelle sans cesse l'intervention salutaire du Christ,

FIG. 55. — PEINTURE DES CATACOMBES DE ROME. — ORANTE.

(Femme en prières.)

on ne retrace jamais encore sa Passion, non plus que les souffrances des martyrs.

Par le style, ces peintures ne diffèrent point de celles qu'exécutaient alors les artistes païens; les procédés sont les mêmes, et souvent les peintres chrétiens avaient fait leur éducation dans les ateliers profanes. De là ces génies, ces figures allégoriques, ces bucranes, ces masques, tous ces ornements qu'on retrouve de part et d'autre, et auxquels on n'attachait point de signification religieuse. Même certains sujets sont tout à fait profanes, mais deviennent chré-

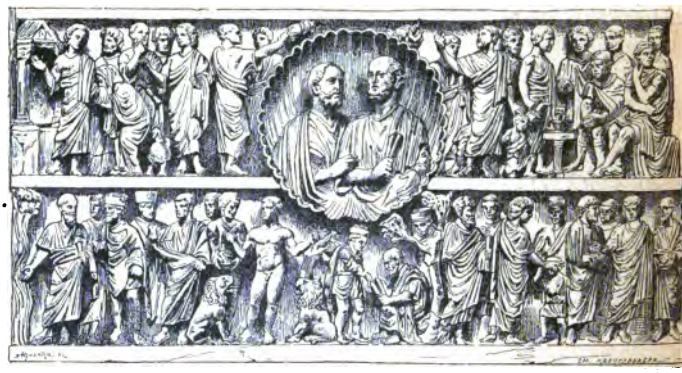


FIG. 56. — SARCOPHAGE CHRÉTIEN DU MUSÉE DE LATRAN. (Rome.)

tiens par le sens qu'on leur donne : Orphée, charmant les animaux aux sons de sa lyre, est l'image du Christ et de son action bienfaisante. Pourtant, ceux qui ont soutenu que l'art chrétien n'avait traité d'abord que les sujets pour lesquels l'art païen lui offrait des modèles faciles à transposer ont commis une erreur; dès l'origine, la peinture chrétienne a ses conceptions propres qu'elle tend à revêtir de formes de plus en plus personnelles.

Les sarcophages sculptés. — La sculpture se développa plus tardivement que la peinture. Il n'était facile de l'exercer ni à l'intérieur des catacombes où l'on ne pou it guère introduire et tailler de grands blocs de marbre, r. à l'extérieur où l'on courait risque d'être surveillé et poursu .

D'ailleurs elle paraît avoir été mal vue de l'Église, qui la considérait comme l'art idolâtrique par excellence. Quelques statues ou statuettes du bon Pasteur sont des exceptions; en général, on se contentait de bas-reliefs sculptés sur les sarcophages. Encore les monuments de ce genre sont-ils rares pendant les trois premiers siècles; ils se multiplient au IVe et au Ve siècle, et les sujets qu'on y retrace sont souvent ces mêmes scènes des livres saints qu'avaient choisies auparavant les peintres. Sur une même face de sarcophage les épisodes se succèdent, parfois répartis en deux étages, sans aucun ordre chronologique. Le musée de Latran à Rome et le musée d'Arles en France contiennent de riches séries de ces sarcophages (fig. 56).

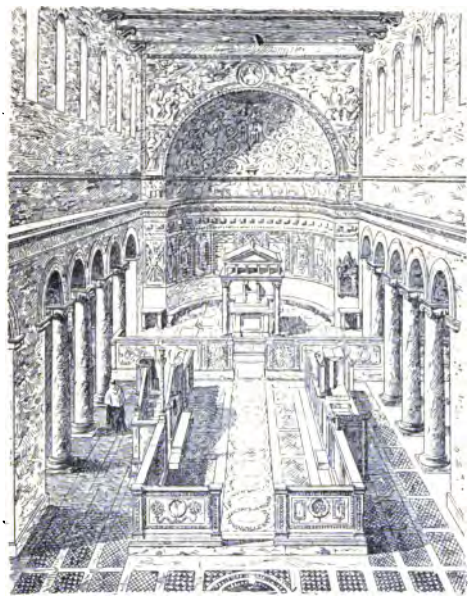


FIG. 57.
BASILIQUE DE SAINT-CLÉMENT A ROME.
(Vue intérieure.)
Sous cette forme l'église est beaucoup plus récente, mais elle donne la physionomie d'une basilique chrétienne du Ve siècle

TRANSFORMATION DE L'ART CHRÉTIEN AU IVe SIÈCLE. LA BASILIQUE. — Au commencement du IVe siècle, la situation nouvelle que Constantin assura au christianisme modifia les destinées de l'art comme celles de la société. Désormais le culte s'exerça partout en plein jour, dans de vastes édif Les églises ou basiliques, par leurs dispositions, rap- ent à la fois les basiliques profanes, les maisons des ains et l'architecture des catacombes. Après avoir

franchi un premier portique, on pénétrait dans une cour, *atrium* à ciel ouvert, bordée de portiques sur les quatre côtés. Un vestibule, parfois double, le *narthex*, faisait communiquer l'*atrium* avec l'église même, qu'une double colonnade divisait en trois nefs. Celle de droite était réservée aux hommes, celle de gauche aux femmes ; la nef centrale était en grande partie destinée au clergé, que des balustrades séparaient des fidèles. Deux *ambons* ou chaires étaient destinés à la lecture de l'évangile et de l'épître; derrière l'autel, de dimensions encore restreintes, au fond de l'abside, était le siège souvent en pierre, la *cathedra*, de l'officiant. L'église était recouverte d'un plafond que surmontait un toit à double pente. Tout près était généralement placé le baptistère, édifice de forme circulaire ou polygonale. Tel est le type, modifié de siècle en siècle, dont on retrouve encore les traces jusque dans nos églises modernes. C'est en Syrie, en Afrique, en Italie que s'en retrouvent les plus anciens modèles.

Décoration des basiliques. — Pour décorer ces grands édifices, les humbles peintures des catacombes ne pouvaient suffire. Les sentiments qu'elles exprimaient ne répondaient plus d'ailleurs à la situation de la nouvelle société chrétienne; rattaché plus étroitement à la terre, transformé en puissance politique, le christianisme, dans ses arts, devait faire une part plus large à l'élément historique, et en même temps s'attacher à exprimer les idées de grandeur et de domination. Ces tendances se manifestent partout. On veut connaître les traits du Christ, de la Vierge, des Apôtres, et, si les documents authentiques manquent, on en invente, on crée des types qui, en se propageant, acquièrent en quelque sorte un caractère officiel. On se plaira bientôt à représenter le Christ, non plus sous les humbles traits du bon Pasteur, mais comme un monarque oriental, assis sur le trône, entouré d'une cour d'anges. D'autre part, aux sujets traités et groupés d'après des conceptions symboliques on substitue des séries historiques de l'Ancien et du Nouveau Testament, et, plus tard, en reproduisant des scènes de martyre, on glorifie le passé de l'Église.

Ainsi, au IVe siècle, tandis que les peintres des catacombes et les sculpteurs de sarcophages restaient encore

fidèles aux traditions, les artistes chargés de la décoration des basiliques créaient peu à peu un nouveau style. Les peintures qu'ils exécutèrent ne nous sont point parvenues; mais, en même temps que la fresque, ils employaient la mosaïque; ils en couvraient les parois des murs, le fond des absides, et lui donnaient ainsi une grande importance. Plusieurs églises de Rome ont conservé des mosaïques des IVe, Ve et VIe siècles; telles sont celles du mausolée de Constance,

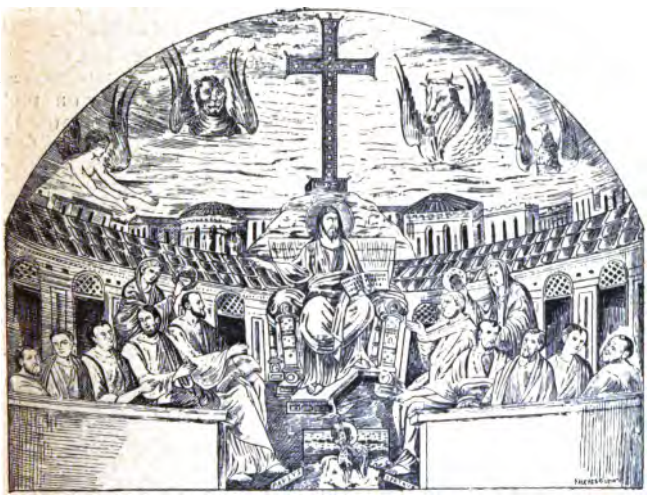


FIG 58. — MOSAÏQUE ABSIDALE DE SAINTE-PUDENTIENNE.

(Rome.)

des églises de Sainte-Pudentienne, de Sainte-Marie-Majeure, des Saints-Cosme-et-Damien, etc., où se manifestent les caractères que je viens d'indiquer.

Décadence des arts en Occident. — Cependant l'art s'affaiblissait en Occident, sous l'influence des événements qui amenèrent la ruine de l'empire et l'établissement des royaumes barbares. Les monuments étaient plus grossièrement construits, les figures des fresques et des sculptures plus lourdes et plus gauches. A partir du VIe siècle, en Gaule

comme en Italie, la barbarie paraît triompher, et il faudra attendre de longs siècles avant d'assister à une véritable renaissance des arts.

Bibliographie.

Pératé, *l'Archéologie chrétienne*, 1892 (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*); du même, le ch. sur *les commencements de l'art chrétien en Occident* dans le t. I de *l'Histoire de l'art* publiée sous la direction d'André Michel, 1905. On y trouvera cités et employés les travaux antérieurs, et notamment ceux de de Rossi qui ont renouvelé l'histoire des origines de l'art chrétien. — Pour l'Italie, voir aussi Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. I, 1901, qui donne un tableau d'ensemble du développement de l'art chrétien en Italie jusqu'à Justinien. — *Le Cicerone* de Burckhardt, trad. Gérard, t. II, 1892, fournit d'excellentes indications sur les transformations de l'art chrétien en Italie avant la Renaissance. — Pour la Gaule, Le Blant, *Etude sur les sarcophages sculptés de la ville d'Arles*, 1878; *les Sarcophages chrétiens de la Gaule*, 1886. — De nombreux monuments de cette époque ont été découverts dans l'Afrique du Nord. Voir Gsell, *les Monuments antiques de l'Algérie*, 1901, t. II.

CHAPITRE II

L'ART BYZANTIN

SOMMAIRE. — L'art byzantin s'est développé du ve au XIIIe siècle dans l'empire grec; à partir du XIIIe siècle sa vitalité n'a cessé de décroître. Il a pris sa physionomie originale au VIe siècle, sous le règne de Justinien. La construction de Sainte-Sophie marque alors l'avènement d'une architecture chrétienne nouvelle, dont la coupole est l'élément distinctif. A l'intérieur des églises byzantines de grandes mosaïques étincelantes, des fresques qui couvrent les murs et tapissent les voûtes forment la décoration. Menacé dans son existence, au VIIIe et au IXe siècle, par les iconoclastes ou briseurs d'images, l'art religieux s'épanouit ensuite avec un nouvel éclat. Les ivoires, les manuscrits à miniatures de cette époque permettent d'en juger. Pour l'ornementation des églises, les œuvres qui subsistent et qui se trouvent notamment dans les couvents du mont Athos sont moins anciennes, mais elles se rattachent à des modèles antérieurs : elles montrent que, si l'art byzantin est conventionnel, s'il a perdu depuis bien des siècles la force d'invention, il a conservé d'une façon remarquable le sens de la décoration. En Orient, l'art byzantin a pénétré dans tous les pays chrétiens de rite grec : Russie, Serbie, Arménie, etc. En Occident, il a exercé aussi une influence qui est surtout sensible dans certaines régions de l'Italie : la Sicile, la Calabre, Ravenne, Venise, mais dont on retrouve aussi les traces en France.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX ET PRINCIPALES PÉRIODES DE L'ART BYZANTIN. — Tandis que l'empire d'Occident disparaissait, l'empire d'Orient se maintenait et son existence devait se

prolonger jusqu'au xve siècle, à travers des alternatives de grandeur et de décadence. Là s'épanouit encore une civilisation brillante dont l'influence s'exerça au loin. Constantinople en était le centre; au fond de l'Orient comme de l'Occident circulaient de merveilleux récits sur sa splendeur; les étrangers, marchands, artisans, aventuriers y affluaient du monde entier, et, par sa situation même, elle semblait destinée à servir de trait d'union entre l'Asie et l'Europe.

Cl. Bonfils.

FIG. 59. — SAINTE-SOPHIE. (Constantinople.)

Tel est aussi le caractère de l'art byzantin : aux anciens éléments helléniques il mêle les éléments orientaux, mais il sait en outre se montrer créateur et revêtir une physionomie originale; jusqu'au xiie siècle, il sera l'art chrétien par excellence. Au vi^e siècle déjà, sous le règne de Justinien, il est constitué avec quelques-uns des caractères qu'il conservera toujours. Au viiie siècle, de graves dangers le menacent : c'était surtout au service de la religion qu'il s'était dévoloppé; or, plusieurs empereurs, qui s'occupaient de réform tout à la fois l'Église et l'Etat, proscrivirent les imag

sacrées comme entachées d'idolâtrie. La querelle des iconoclastes, qui commença vers 726, ne se termina définitivement qu'en 842, par le triomphe du culte des images. Il se trouva que l'art avait plutôt gagné à ces épreuves. Les peintres religieux, loin de céder devant les menaces et les poursuites, avaient travaillé avec obstination, mais à côté d'eux s'était formée une école plus indépendante et qui paraît s'être inspirée avec une ferveur nouvelle des modèles antiques. Aussi, depuis le milieu du IXe siècle jusqu'au XIe, tandis que les princes de la maison macédonienne assurent la prospérité de l'empire, l'art fleurit dans tout son éclat. Au XIe siècle, il commence à faiblir; il devient plus raide, plus monastique, et tend souvent à s'immobiliser dans la tradition. Les malheurs qui, pour l'empire grec, signalèrent le XIe et le XIIe siècle, la fondation éphémère de l'empire latin au XIIIe siècle, eurent leur contre-coup sur l'art; si, dans la suite, quelques efforts furent tentés pour lui donner une vie nouvelle, le succès en fut restreint. Cependant il a survécu à l'empire même, et il a trouvé un asile dans les monastères, surtout au mont Athos, où, de nos jours, il agonise lentement.

L'ARCHITECTURE : LES ÉGLISES A COUPOLES; SAINTE-SOPHIE. — C'est en Syrie et en Asie Mineure que s'est formée l'architecture byzantine, et, dès le IVe et le Ve siècle, les églises y diffèrent déjà de la basilique occidentale. Les constructeurs empruntent à l'Orient la coupole sur plan carré; ils en développent les proportions et lui donnent un caractère tout nouveau. En 532, Justinien veut faire construire une église dont la magnificence dépasse tout ce qu'on racontait du temple de Salomon. Deux Asiatiques, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet, en sont chargés. Leur œuvre, Sainte-Sophie, est déjà le type de l'art byzantin, aussi bien comme décoration que comme architecture. Les plus riches matériaux, l'or, l'argent, l'ivoire, les pierres précieuses, y furent prodigués. Au point de vue de la construction, l'attention est surtout frappée par la coupole qui mesure 31 mètres de diamètre et qui, par l'intermédiaire de quatre pendentifs, repose sur d'énormes piliers. Dès lors, l'emploi des coupoles se répandit dans tout l'empire. Plus tard, l'architecture religieuse chercha à donner aux églises un aspect plus

élégant et plus léger : dans un même édifice, les coupoles se multiplièrent; on en compte ordinairement cinq, quelquefois plus, jusqu'à douze. Afin qu'elles eussent une apparence plus svelte, on les fit reposer sur un tambour cylindrique assez élevé, on prodigua les colonnettes, les fenêtres L'église de la Théotocos ou Mère de Dieu à Constantinople (xe siècle), celles des Saints-Apôtres, de Saint-Élie, de la Vierge, à Salonique (xie siècle), sont de beaux exemples de

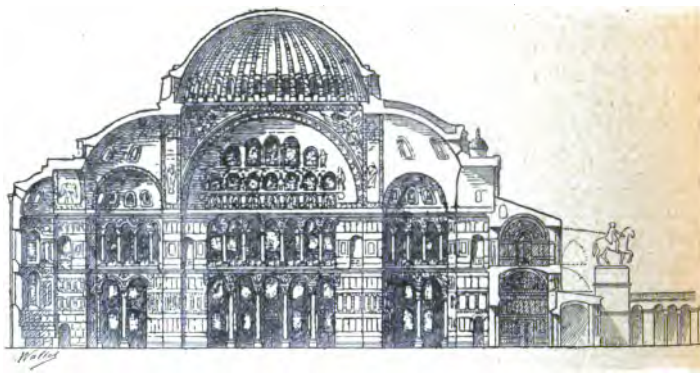


FIG. 60. — ÉGLISE SAINTE-SOPHIE, A CONSTANTINOPLE. (Coupe longitudinale.)

ce style qui s'est maintenu en Orient. Dans l'architecture civile, le grand palais de Constantinople, commencé au ive siècle, embelli par Justinien, mais fort agrandi encore dans la suite, présentait une magnificence extraordinaire. Les cours, les chapelles, les salles de réception, les appartements privés s'y succédaient comme à l'infini, et partout éclataient l'or et l'argent. Cette même impression de puissance et de richesse se dégageait de la ville entière, si vaste, si pleine d'églises et de monuments de tout genre; les chroniqueurs occidentaux qui la visitent en parlent avec admiration.

LA PEINTURE : MOSAÏQUES, MINIATURES, FRESQUES. — Les plus anciennes peintures des églises byzantines ont disparu, sauf en Égypte, où de curieuses églises et chapelles co récemment explorées, notamment à Baouit, en ont conse de curieux spécimens. Ces peintures coptes sont d'aille

d'un art fruste et gauche. En revanche, pour le VIe et le VIIe siècle, il reste un certain nombre de mosaïques. Sainte-Sophie en était entièrement décorée : sur un fond d'or ou de bleu foncé se détachaient des compositions sacrées et de grandes figures d'anges et de saints ; la plupart ont été ruinées ou couvertes de badigeon par les Turcs, qui ont transformé l'église en mosquée. Ravenne, alors la capitale de l'Italie byzantine, possède plusieurs églises de cette

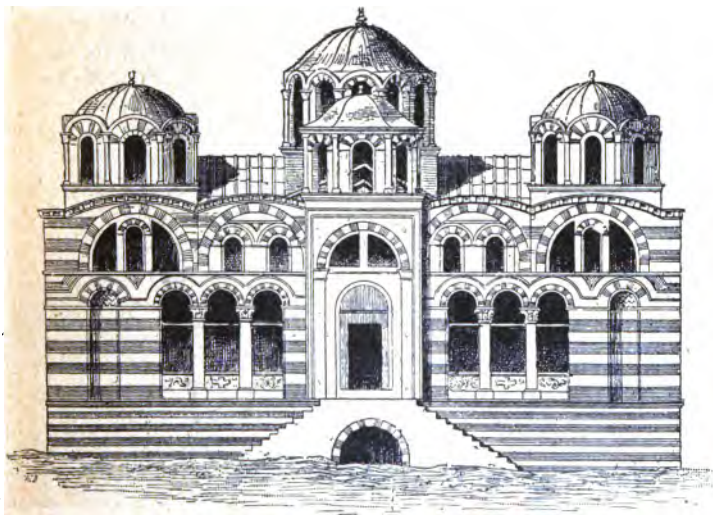


FIG. 61. — FAÇADE DE L'ÉGLISE DE LA THÉOTOCOS, A CONSTANTINOPLE.

époque qui conservent en partie leur ancienne décoration. Une des plus intéressantes est celle de Saint-Vital, contemporaine de Sainte-Sophie : parmi les mosaïques du chœur, il en est deux qui représentent Justinien et Théodora, entourés de personnages de leur cour et offrant des présents à l'église (fig. 62). En général, les sujets ont un caractère plus exclusivement religieux et sont empruntés aux livres saints. Dans ces vastes compositions les artistes zantins cherchent surtout la symétrie et ont un sen- ment fort juste de la décoration. On peut consulter core les miniatures des manuscrits : celui de la Genèse à

Vienne, ceux de Josué, de Cosmas Indicopleustès au Vatican, en offrent de beaux exemples. Un manuscrit syriaque de 586, qui se trouve à la bibliothèque Laurentienne de Florence, contient la plus ancienne représentation connue de la Crucifixion.

Dans la période qui suit les iconoclastes, les miniatures acquièrent une importance d'autant plus grande qu'elles sont souvent les seuls monuments qui restent de la peinture. Quelques-unes attestent une influence fort vive de l'art antique. Ce n'est point un fait qui doive surprendre : depuis le IVe siècle, Constantinople s'était peuplée de statues enlevées aux temples païens, et d'ailleurs l'action des traditions antiques avait dû se maintenir dans les ateliers, bien que modifiée et altérée. Sans doute, dès le Ve et le VIe siècle, si l'on étudie l'ornementation byzantine, apparaissent des motifs dont l'origine orientale est évidente; mais, comme les anciens Grecs, les artistes byzantins recherchent la grandeur et l'harmonie dans l'ordonnance des compositions, la noblesse des attitudes, l'élégance des draperies; ajoutons aussitôt qu'à tous égards ils restent toujours bien loin de leurs modèles. Dans la seconde moitié du IXe siècle et au Xe, il semble qu'il ait existé une école qui voulût se rattacher plus étroitement encore à l'art antique. Nulle part cette tendance n'est plus évidente que dans un psautier grec du Xe siècle, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris : David, le roi biblique, Isaïe s'y montrent sans cesse escortés de figures allégoriques qui paraissent empruntées à l'Olympe hellénique (fig. 63). Cependant cette invasion de la mythologie dans l'art chrétien, si elle ne fut point entièrement repoussée, fut du moins contenue : la plupart des manuscrits ont une physionomie plus religieuse et l'on y peut étudier surtout la constitution définitive de l'iconographie byzantine. Tel est, entre tous, le magnifique ménologe de l'empereur Basile II (976-1025), à la Bibliothèque Vaticane, qui contient quatre cents miniatures, signées par huit artistes. Dans plusieurs manuscrits du XIe siècle, le style est déjà moins libre, le dessin moins correct; ainsi commence une décadence qui s'accentue dans la suite.

Les peintres du mont Athos. — Au XIIIe et au XIVe siècle, les Paléologues, qui cherchèrent à relever l'empire, encou-

ragèrent les arts. La peinture, presque exclusivement monastique, fut surtout cultivée au fond des couvents de l'Athos; là travailla, à une époque mal déterminée, Manuel Pansélinos, considéré dans la suite comme le maître par excellence. Un de ses admirateurs, le moine Denys, écrivit un *Guide de la peinture*, dans lequel il enseigne non seulement les procédés techniques, mais encore les compositions qu'il faut

FIG. 62. — JUSTINIEN, SA SUITE ET L'ÉVÊQUE MAXIMIEN.
(Mosaïque de Saint-Vital, Ravenne.)

adopter pour les sujets sacrés. Ce manuel commode, qui dispense de chercher et d'inventer, eut une grande vogue dans les ateliers monastiques, et, pour beaucoup d'artistes, la peinture ne fut plus qu'un métier mécanique. Les couvents de l'Athos sont décorés de fresques de cette dernière riode : quelques-unes remontent peut-être au XIVe siècle; autres, au contraire, sont d'hier; toutes, du reste, se ressemblent. Dans ces œuvres de décadence, si l'exécution est

souvent médiocre, l'entente de la décoration est encore grande. C'est par là qu'il faut juger l'art byzantin de cette époque, et non par ces petits tableaux, de date incertaine, de valeur souvent faible, qu'on rencontre dans les musées d'Occident.

La sculpture, les ivoires. — La sculpture n'a jamais tenu dans l'art byzantin une place égale à la peinture. Dès les premiers temps la grande sculpture est négligée; plus tard, les bas-reliefs taillés dans le marbre ou la pierre deviennent si rares qu'on a pu croire, bien qu'à tort, que l'Eglise grecque avait entièrement prohibé la sculpture. Du moins ne l'a-t-elle point favorisée. Les sculpteurs ou bien sont devenus des ornemanistes s'attachant au travail des chapiteaux, des frises, ou n'ont guère appliqué leur talent qu'à des objets de petites dimensions, tels que des diptyques et des cassettes en ivoire. Là du moins ils font preuve de dextérité, indiquant avec finesse les traits des figures ou les plis des draperies. Au ve et au vi^e^ siècle, un diptyque du British Museum qui représente un ange, les plaques d'ivoire qui ornent le siège de l'évêque Maximien à Ravenne en sont de remarquables modèles. Au ixe et au xe siècle, les beaux ivoires sont encore nombreux; plus tard, comme dans la peinture, le style s'affaiblit.

Les arts industriels. — La passion du luxe se révèle dans le développement des arts industriels. L'orfèvrerie surtout est cultivée, les auteurs décrivent parfois les belles pièces qui étaient exécutées soit pour les églises, soit pour les empereurs et les riches particuliers. Dès le vi^e^ siècle, semble-t-il, les Byzantins connaissent les émaux cloisonnés. Quelques-unes de ces œuvres ont survécu : une des plus importantes est la *Pala d'Oro*, ou devant d'autel, conservée à Saint-Marc de Venise. L'industrie des tissus de soie brochés et décorés de figures était aussi florissante : ainsi, sur une dalmatique impériale conservée à Saint-Pierre de Rome, et qui peut dater du xe siècle ou du xie, se déroulent de vastes compositions.

L'influence byzantine en Occident. — L'art byzantin a exercé de toutes parts une puissante influence. Entre l'Occident et l'empire grec les relations politiques et commerciales étaient fréquentes : de là vinrent les relations ar

tiques. En Italie, si même on laisse de côté Ravenne dont il a déjà été parlé, la domination des empereurs de Constantinople s'est longtemps maintenue dans le sud, et la civilisation byzantine y était si florissante que les princes nor-

FIG. 63. — ISAÏE ENTRE LA NUIT ET LE POINT DU JOUR.
(Miniature d'un manuscrit du IXe ou Xe siècle. — Bibliothèque nationale.)

mands, quand ils firent la conquête de ces pays au XIe siècle, n'essayèrent point d'abord de la détruire. En Sicile, des 'zantins, au XIIe siècle, décorent de mosaïques la chapelle latine de Palerme, le dôme de Cefalù, Sainte-Marie de -miral, etc., et les artistes indigènes qui travaillent avec

eux sont leurs disciples et leurs imitateurs. Près de Naples, au mont Cassin, l'abbé Didier, vers le milieu du XIe siècle, avait fait venir de Constantinople des mosaïstes et des sculpteurs. A Rome, à diverses époques du moyen âge, l'influence byzantine a été profonde. Enfin Venise est vraiment une ville byzantine; sans cesse en rapports avec l'Orient d'où elle tire sa richesse et sa puissance, elle emprunte à Constantinople ses industries et ses arts. Saint-Marc, commencé au XIe siècle, est une église grecque par la construction et par la décoration.

En France, l'influence byzantine ne s'est jamais exercée d'une façon aussi sensible et aussi durable que dans certaines régions de l'Italie. Cependant les ivoires, les tissus de Constantinople y étaient fort recherchés. L'architecture romane présente avec l'architecture de la Syrie des analogies qui ne sauraient être fortuites, et même le système des coupoles byzantines se propage dans toute une partie de la France (Périgord, Angoumois, Saintonge, etc.) : Saint-Front de Périgueux en est le type le plus célèbre. Les sculpteurs français du XIIe siècle paraissent souvent imiter les ivoires et les miniatures qui leur viennent d'Orient, en les transposant sur la pierre. Dans l'art gothique, il est vrai, cette influence disparaît entièrement. En Allemagne, en 972, la princesse grecque Théophano, mariée au fils d'Otto Ier, avait, dit-on, emmené avec elle des artistes byzantins et pendant quelque temps on retrouve çà et là, sur les œuvres germaniques, les traces du style étranger; mais, à partir du XIIIe siècle, elles s'effacent.

L'INFLUENCE BYZANTINE EN ORIENT. — En Orient, l'action de l'art byzantin se montre partout où a pénétré le christianisme grec. Tel fut le cas en Russie, à partir du Xe siècle; des Grecs construisent, décorent de mosaïques les églises de Novgorod, et surtout de Kief, dont Iaroslaf (1016-1054) voulait faire la rivale de Constantinople par la splendeur de ses monuments. Cependant l'art russe ne se maintint point dans une étroite reproduction des modèles byzantins. Pour l'architecture comme pour la décoration, il les modifia à l'aide d'emprunts à l'Asie, surtout à la Perse. Or se tourne aussi vers l'Occident : dès le XIIe siècle, des maîtres lombards bâtissent à Vladimir sur Kliazma l'église de l'As-

somption de la Vierge; au xve et au xvie siècle, Ivan III et ses successeurs attirent à Moscou des architectes étrangers qui combinent les formes occidentales avec les formes russes. Dans la peinture, la sculpture, l'ornementation, se retrouvent ces mêmes mélanges, bien qu'en général l'iconographie sacrée reste fidèle aux traditions byzantines. Plus au sud, la Géorgie et l'Arménie, depuis le viie siècle jusqu'à l'arrivée des Turcs Seldjoucides, à la fin du xie siècle, acceptent aussi, mais en les modifiant assez librement, les données grecques : c'est surtout dans les cathédrales de Kutais et d'Ani (xie siècle) que cette indépendance relative est sensible.

Bibliographie.

Bayet, *l'Art byzantin*, nouv. édit., 1904, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts;* Millet, *l'Art byzantin*, dans le t. I de *l'Histoire de l'art* publiée sous la direction d'André Michel, 1905. On y trouvera l'indication des ouvrages relatifs à l'art byzantin. Parmi les savants français, MM. Schlumberger, Diehl, Millet doivent surtout être cités. Voir notamment : De Vogüé, *l'Architecture civile et religieuse en Syrie*, 1866-1877; — Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes*, 1879; — Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine du VIe siècle*, 1901; — Schlumberger, *Un Empereur byzantin, Nicéphore Phocas*, 1890; *l'Épopée byzantine à la fin du Xe siècle, Basile II, les Porphyrogénètes, Zoé et Théodora*, 1905; — Millet, *le Monastère de Daphni*, 1899; — Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, 1896-1901; — Omont, *Fac-similés des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIe siècle*, 1902. Les travaux de M. Strzygowski en Allemagne, notamment *Orient oder Rom*, 1901, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, 1903, ont contribué à mieux mettre en lumière le rôle important de l'Asie dans la formation de l'art byzantin.

CHAPITRE III

L'ART ARABE ET LES ARTS DE L'EXTRÊME-ORIENT

SOMMAIRE. — L'art arabe se développe sous l'influence de l'art byzantin et de l'art persan. C'est en Égypte, au Caire; en Espagne, à Séville, à Grenade; en Syrie, en Perse, qu'on en trouve les plus beaux monuments; plus tard, pour la période turque, à Iconium, à Brousse, à Constantinople. Les Arabes ont surtout pratiqué l'architecture. Ils ont adopté la coupole byzantine dans leurs mosquées, mais ils se distinguent par des formes capricieuses (arc brisé, arc en fer à cheval), par une ornementation géométrique d'une merveilleuse fantaisie.

L'art hindou est surtout connu par des monuments postérieurs à l'art chrétien et qui se rattachent au culte bouddhique et au culte brahmanique. L'architecture en est confuse et chargée d'ornements. La sculpture est, en général, d'une grâce molle et manque d'expression.

L'art chinois est encore mal connu; l'art japonais, au contraire, a excité la curiosité contemporaine par l'originalité de ses bronzes et de ses peintures. On peut en suivre les évolutions depuis le VIIIe siècle jusqu'à nos jours. Les artistes japonais se distinguent par le sentiment du mouvement et de la vie, par l'observation de la nature et l'entente de l'effet décoratif.

ORIGINES DE L'ART ARABE. INFLUENCE BYZANTINE ET PERSANE. — De l'art byzantin à l'art arabe la transition est naturelle, car il a existé entre eux des rapports éviden Lorsque les Arabes, par de rapides conquêtes, eurent éten leur domination de l'Espagne à l'Inde et développé en fa

de la société chrétienne une vaste société nouvelle, partout, dans les grandes villes de leur empire, à Cordoue. à Kairouan, à Palerme, à Alexandrie, à Bagdad, fleurit une civilisation brillante. L'esprit arabe, au moyen âge, était plein de vivacité et d'éclat, avide d'apprendre et de découvrir. Loin de repousser les civilisations étrangères, il aimait à les connaître et à s'en inspirer, et même recueillait les traditions de la philosophie et de la science grecques. D'ailleurs, au moment où Mahomet donna aux destinées des Arabes une direction nouvelle,

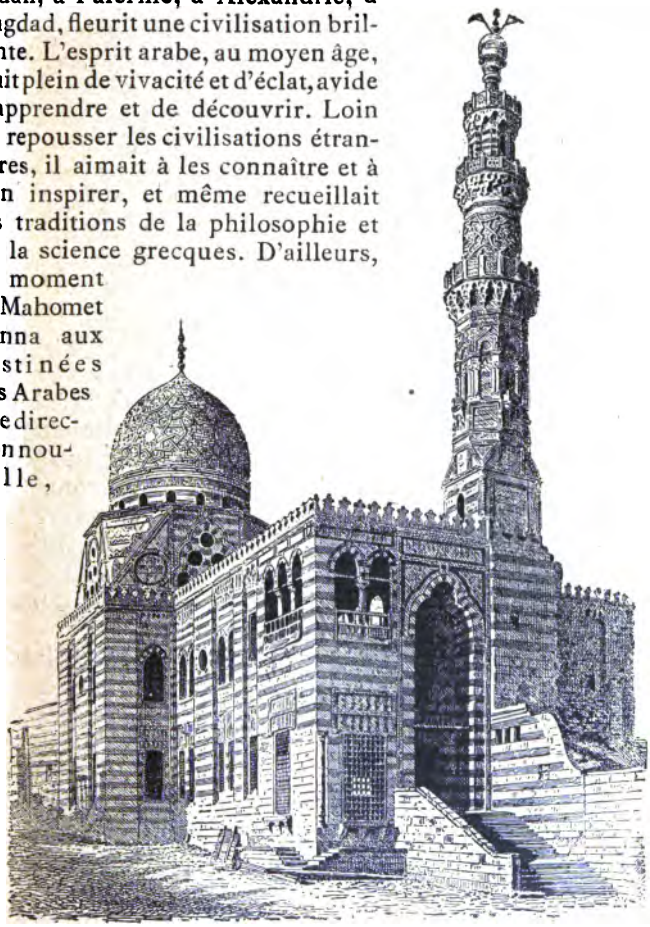


FIG. 64. — MOSQUÉE DE KAIT-BEY, AU CAIRE.

ır état social n'était point aussi primitif qu'on le croit ıvent. Dans l'Yémen existaient des villes riches et pros-

pères; déjà les Arabes s'étaient répandus en dehors de leur péninsule, ils avaient inquiété l'empire romain, fondé sur les bords de l'Euphrate le royaume de Hira, en Syrie celui de Ghassan. Toutefois il ne semble point qu'ils eussent encore un art bien original, et ils subirent l'influence des peuples qu'ils avaient vaincus.

Ce fut aux Byzantins et aux Persans qu'ils demandèrent tout d'abord des artistes pour construire et pour décorer leurs édifices. A Koufa, le calife Omar charge un architecte d'Ecbatane, Ruzabeh, de construire la mosquée, et quand Ziad, sous le califat de Moawia (661-680), veut la faire rebâtir, il s'adresse encore à des architectes sassanides. Grand nombre de mosquées de la Syrie furent établies dans les églises chrétiennes et, lorsque de nouveaux édifices s'élèvent, Byzance fournit des artistes et des modèles. Le calife Walid, au commencement du VIIIe siècle, fait venir des Grecs de Constantinople pour travailler aux mosquées de Médine, de Jérusalem et de Damas. En Espagne, Abd-er-Rahman agit de même ; l'empereur grec lui envoie des matériaux pour la mosquée de Cordoue (VIIIe siècle) et des Byzantins contribuent à bâtir le palais de Zahra (Xe siècle). En Égypte, l'art arabe procède de l'art chrétien de ce pays, de l'art copte, qui, sorti de l'art byzantin, avait su se donner une physionomie originale. Ce furent des Coptes qui y construisirent les premières mosquées et qui y introduisirent l'art brisé.

Caractères de l'architecture arabe. — L'architecture arabe s'est donc formée par des emprunts, elle n'a point modifié par des innovations essentielles les principes de la construction. Mais, sur ces données fondamentales, l'imagination arabe brode mille motifs nouveaux qui en modifient l'aspect. Nul peuple n'a poussé plus loin le goût des ornementations riches et capricieuses, qui se répandent sur toutes les parties de l'édifice comme une végétation luxuriante; nul n'a eu plus en horreur la régularité des lignes continues, la monotonie des surfaces planes; l'artiste brise, découpe, fouille et refouille; mais un goût très fin dirige les jeux de cette fantaisie, qui semble d'abord affranchie de toute règle, et domine le pêle-mêle des détails et l'entre-croisement d lignes.

L'architecte arabe ne se contente point de la court

régulière de l'arc en plein cintre, tantôt il la prolonge et lui donne la forme de l'arc en fer à cheval, tantôt il la rompt et lui substitue l'arc brisé. Cet arc ne correspond point ici,

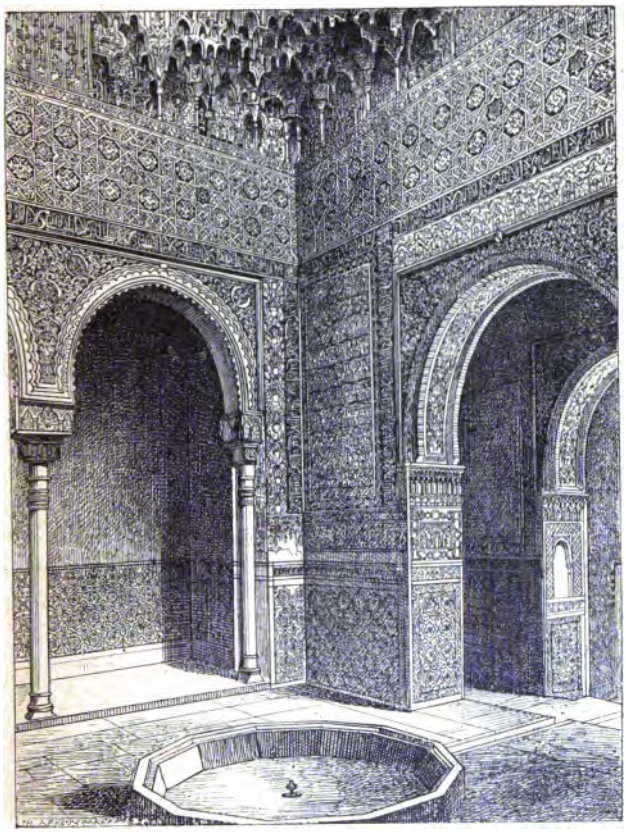


FIG. 65. — SALLE A L ALHAMBRA.

comme dans l'art occidental, à une révolution dans la construction même; il n'est qu'une forme décorative. De même les pendentifs de la coupole paraissent trop simples et trop froids à l'architecte, il les taille et leur donne l'aspect de

stalactites qui parfois envahissent la voûte. A l'extérieur, la coupole est plus accentuée, souvent même elle se termine en pointe ou affecte une forme bulbeuse. Sur les murs, sur les plafonds, les ornements sinueux se développent avec une telle profusion que de là est venu le nom d'*arabesques;* il n'est pas jusqu'aux lettres des inscriptions monumentales qui ressemblent plus à des motifs de décoration qu'aux éléments d'une écriture.

L'architecture arabe est surtout connue par les mosquées. La mosquée comprend une vaste cour aux amples portiques, souvent plantée d'arbres, et au milieu de laquelle est placée la fontaine aux ablutions. Aux côtés de l'édifice s'élancent les sveltes minarets avec leurs galeries à encorbellement, d'où le muezzin annonce les heures de la prière. A l'intérieur, point d'autel, mais le *mihrab,* niche surmontée d'une voûte et orientée vers la Mecque, devant lequel les musulmans prient, et le *minbar* ou chaire à prêcher. Tel est le plan général, mais qui çà et là varie.

Principaux monuments. — En effet, si l'architecture arabe offre partout certains traits qui la font aussitôt reconnaître, elle revêt des formes diverses selon les régions et les époques. En Égypte, au Caire, ses développements se marquent dans une série de mosquées qui, par une heureuse fortune, se succèdent de siècle en siècle : mosquée d'Amrou (VIIe siècle), de Touloun (IXe siècle), d'El-Azhar (Xe siècle), de Barkouk (XIe siècle), d'Hassan (XIVe siècle), de Mouayyed, de Kait-Bey (XVe siècle, fig. 64). En Tunisie, les monuments de Kairouan et de Tunis ; en Algérie, ceux de Tlemcen ; au Maroc, ceux de Marrakech et de Fez comptent parmi ses plus belles productions. En Espagne, elle se livre à toute l'audace de ses fantaisies ; on le voit déjà à la mosquée de Cordoue (VIIIe siècle), qui malheureusement a tant souffert, à la tour de la Giralda de Séville (XIIe siècle), mais surtout à l'Alhambra de Grenade (XIIIe-XIVe siècle), qui semble l'œuvre de quelque architecte de conte de fées (fig. 65). En Sicile, les monuments de la domination arabe sont rares ; mais on constate que, même après la conquête normande (XIe siècle), l'art arabe s'y maintint encore et fut en faveur auprès des princes chrétiens : il apparaît dans les palais de la Zisa et de la Cuba, qui, on le sait maintenant avec cert

tude, ne sont que du XIIe siècle, et même dans quelques églises il mêle ses motifs aux éléments chrétiens. En Syrie, la mosquée d'Omar, sur l'emplacement du temple de Salo-

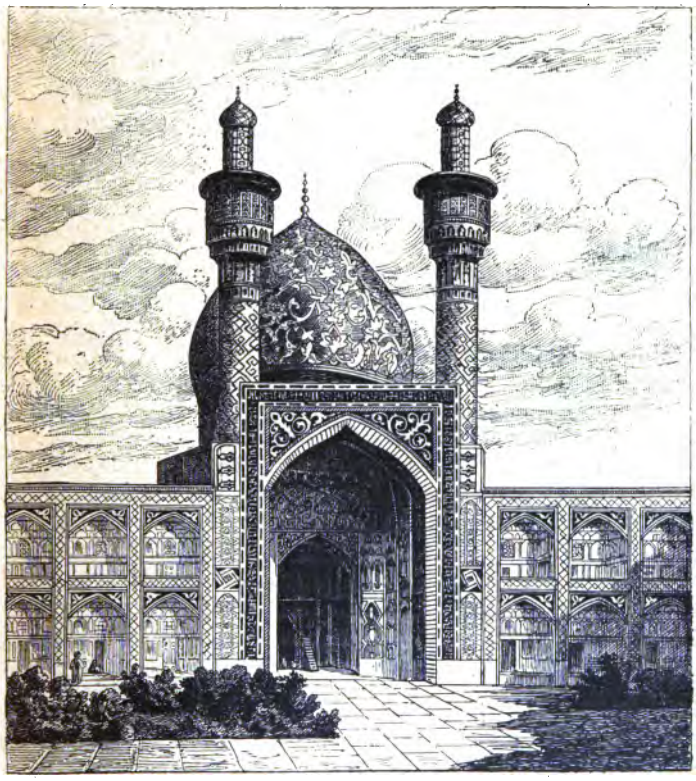


FIG. 66. — MOSQUÉE A ISPAHAN. (Perse.)

mon, a été remaniée. Sur les bords du Tigre, à Bagdad, les beaux monuments qui s'étaient multipliés du VIIIe au XIIIe siècle ont disparu. En Perse, ceux qui subsistent ne sont pas en général antérieurs au XVe siècle; des traits particuliers les distinguent: les minarets étroits ressemblent des cheminées de fabriques, un immense portail forme

l'entrée de l'édifice, la coupole est souvent bulbeuse (fig. 66). Dans l'Inde, où Delhi, surtout à partir du XIIe siècle, devint le centre de la civilisation musulmane en ce pays, le style persan domine; les plus beaux monuments, élevés sous la domination des Grands Mogols, le mausolée d'Akbar, le Tadj Mahal à Agra, le palais de Shah Jehan à Delhi, datent du XVIe et du XVIIe siècle.

Dans le nord-ouest de l'Asie, les Turcs Seldjoucides et après eux les Turcs Osmanlis, du XIIe au XIVe siècle, construisirent à Iconium, à Césarée, à Erzeroum, à Nicée, à Brousse, de beaux édifices où se mêlent tous les styles voisins, byzantin, arménien, persan. Plus tard, quand ils furent établis à Constantinople, Sainte-Sophie devint pour eux un modèle qu'ils reproduisirent sans cesse. L'architecte de Mahomet II, Christodoulos, était d'ailleurs un Byzantin.

Au XVIe siècle, Sinan, qui construisit la belle mosquée Suléimanié à Constantinople, Albanais d'origine, fut un véritable chef d'école dont l'influence, grâce à ses disciples, se répandit jusque dans l'Inde.

Les arts figurés. — La peinture et la sculpture ne tiennent dans l'art arabe qu'une place restreinte. D'après les commentateurs du Coran, la représentation des êtres animés était interdite. Cette prohibition ne fut pas toujours observée. Les écrivains parlent, en effet, de peintres et de sculpteurs, de fresques et de statues; au plafond d'une des salles de l'Alhambra sont retracées quelques scènes et l'on trouve des dessins de figures dans les manuscrits arabes et sur les parois des vases et des cassettes. Mais ce ne sont là que des exceptions; seuls, plus tard, les Persans et les Mongols persistèrent à traiter la figure. Chez les autres peuples musulmans le rigorisme l'emporta : peintres et sculpteurs ne s'exercèrent le plus souvent que dans l'ornementation florale et géométrique; là du moins ils créèrent des motifs du style le plus fin et le plus charmant. Les arts industriels étaient cultivés avec éclat : qu'il s'agisse de l'orfèvrerie, de la damasquinerie, de la verrerie, de la céramique, de la décoration des étoffes ou de la fabrication des tapis, les œuvres qui nous restent témoignent d'une extraordinaire habileté et séduisent l'œi par le caprice des lignes, par la vivacité et l'harmonie de tons. Il suffit de signaler comme exemples les carreau

émaillés dont les édifices étaient décorés, surtout en Asie, les faïences hispano-moresques à reflets métalliques, ou ces tapis, la plupart d'époque assez récente, il est vrai, que la mode se dispute aujourd'hui.

CARACTÈRES ET RÔLE DE L'ART PERSAN. — La Perse, on l'a déjà vu, occupe dans l'art oriental au début du moyen âge une place particulière. L'art sassanide, dont on a dit quelques mots dans le chapitre Ier du livre Ier, s'est maintenu jusqu'au VIIe siècle, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où les Arabes s'emparèrent du pays. Ce fut ainsi qu'en Perse l'art arabe procéda en partie de l'art sassanide, mais prit ensuite une physionomie particulière. D'ailleurs, située entre l'Asie occidentale et l'Extrême-Orient, la Perse est un de ces points intermédiaires où se croisent et se mêlent nécessairement les éléments les plus vers. A toutes les époques elle est en relations avec les uples de l'ouest : au début du moyen âge avec l'empire zantin, plus tard avec Venise et les croisés. A partir

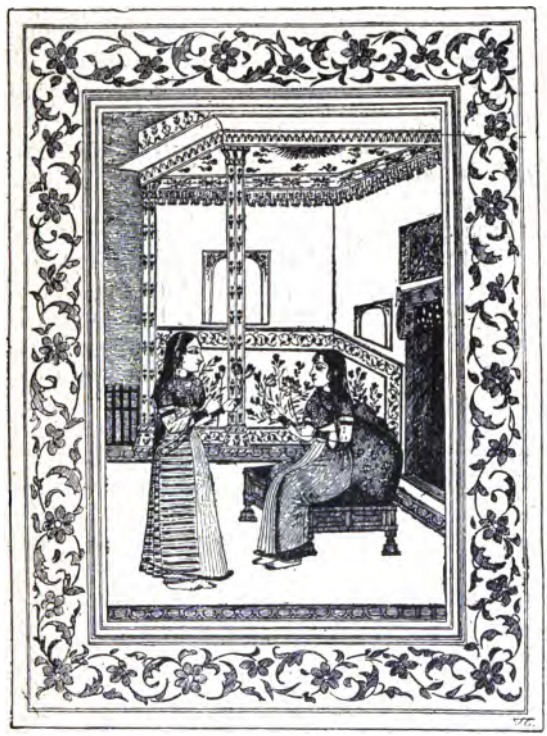


FIG. 67. — MINIATURE PERSANE.

du XVIe siècle apparaissent sur les œuvres persanes des motifs italiens, et il n'est pas jusqu'à notre style Pompadour dont on n'y retrouve la trace. Mais, d'autre part, elle rayonne sur tout l'Extrême-Orient, Inde, Chine et Japon, et on y rencontre son style, ses ornements, les attitudes de ses figures. La réunion de la Perse, d'une partie de l'Inde et de la Chine sous la domination mongole, au XIIIe et au XIVe siècle, développa encore ces rapports; si le khan Houlagou établissait des ouvriers chinois en Perse dès le XIIIe siècle, par contre, Gengiskhan avait emmené des Persans en Chine. Malheureusement l'histoire de l'art persan au moyen âge, depuis la chute des Sassanides (VIIe siècle) jusqu'à une époque récente, est mal connue; la plupart des œuvres qu'on possède ne remontent guère au delà du XVe siècle. Les plus intéressantes, si on laisse de côté l'architecture arabo-persane dont il a déjà été question, sont les cuivres ciselés, les faïences, les manuscrits à miniatures. Malgré une certaine gaucherie, un dessin souvent incorrect, les miniatures persanes charment par un style fin et naïf, par la fraîcheur et l'éclat de leur coloris (fig. 67).

L'ARCHITECTURE HINDOUE : ORIGINES RELIGIEUSES ET MONUMENTS. — Lorsque l'art arabo-persan pénétra dans l'Inde, des arts indigènes y existaient depuis longtemps. Les populations aryennes qui, à une date reculée, s'y étaient établies, avaient atteint de bonne heure un assez haut degré de culture. La religion exerçait sur leurs esprits toute la puissance de son influence : à leur ancien culte védique elles avaient substitué le brahmanisme qui en était issu, mais qui, plus formaliste et plus étroit, avait amené la prépondérance des prêtres et le rigoureux isolement des castes. Plus tard, le légendaire Çakyamouni ou Bouddha, qui, d'après les calculs les plus récents, serait mort vers 478 avant Jésus-Christ, réagit contre l'esprit brahmanique, et le bouddhisme, grâce à ses doctrines plus larges et à l'élévation de sa morale, se répandit dans l'Inde et les contrées voisines. Cependant, dès le Ve siècle après Jésus-Christ, il est en décadence dans l'Inde proprement dite; parfois aussi les deux cultes se mêlent.

L'art hindou ne nous est guère connu par ses plus anciens monuments : ceux qui subsistent ne datent souvent que de l'ère chrétienne. Dans les plus anciennes construction-

pierre se retrouve la trace d'une architecture en bois antérieure. Le bouddhisme offre ses *Stüpa*, *Topes* destinées aux reliques de Bouddha et des saints bouddhiques : les plus belles sont des pyramides à étages, couronnées par des terrasses, entourées de colonnes isolées et d'enceintes où s'ouvrent de grands portails. Les *Sangharama* (couvents) et les *Viharas* (temples), qui les avoisinent, sont souvent de vastes salles creusées dans le roc et soutenues par des colonnes. La décoration en est fort riche : telles sont celles de Karli (IVe ou Ve siècle ap. J.-C.), de l'île Salsette (parties anciennes du Ve siècle). A son tour, le brahmanisme s'attaqua aux montagnes et les déchiqueta à plaisir. Les sanctuaires d'Ellora et d'Éléphanta (probablement du XIe ou du XIIe siècle) offrent de curieux exemples de cette étrange architecture. L'art hindou a aussi construit des *Pagodes* ou temples avec de vastes enceintes, des cours, des avenues, des salles, plusieurs sanctuaires, comme celles de Chillambrun, de Jaggernaut (XIIe siècle), de Mahamalaipur (XVIe siècle), de Tiruvalur. Pour la plupart des monuments de l'Inde, il est difficile de fixer des dates certaines : on a dû y travailler à diverses époques et pendant plusieurs siècles. Dans ces œuvres dominent les mêmes caractères : les lignes se mêlent et s'enchevêtrent, l'ornementation s'étend partout; le sentiment de la simplicité, des ordonnances logiques et c'[illegible]res en est absent (fig. 68). L'architecture avait cepen- c t ses règles consignées dans de longs traités.

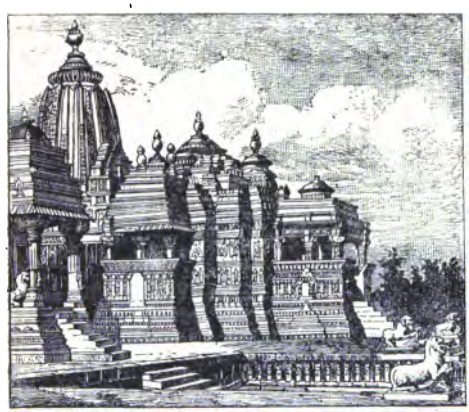


FIG. 68. — TEMPLE HINDOU A KAJRAHA. (VIIIe-IXe siècle.)

La sculpture hindoue. — La sculpture a prodigué dans c monuments les statues et les bas-reliefs. Ici ce sont les

Bouddhas majestueux et calmes, absorbés dans leur rêve infini et dans la paix du Nirvâna; là se déroulent les scènes de la mythologie touffue du brahmanisme, les aventures de Brahma, de Vischnou, de Civa et de leurs compagnons, dieux aux formes étranges, aux bras et aux jambes multiples, et qui parfois associent à la forme humaine les formes animales. Peu d'entente de la composition, et, plus le sujet est dramatique, plus la confusion est grande. Bien des figures ont cependant une certaine grâce voluptueuse, bien que maniérée et contournée (fig. 69); mais le style, le modelé, sont le plus souvent mous, sans accent, les têtes manquent d'expression personnelle. Les peintures murales sont assez rares; par contre, la miniature a été fort cultivée dans les derniers siècles, mais ici les artistes de l'Inde n'ont fait qu'imiter les œuvres persanes.

FIG 69. — LA DÉESSE LAKMI.

Caractères généraux de l'art hindou. — Si riche et si brillant dans ses caprices que soit l'art hindou, les qualités lui manquent qui font les œuvres fortes et vraiment belles. Partout s'y manifeste la même intempérance qu'en littérature : l'imagination hindoue ignore la mesure, elle se répand en créations souvent pleines d'un charme étrange, souvent aussi désordonnées et monstrueuses; les figures et les ornements se multiplient dans leurs édifices avec la même profusion monotone que les comparaisons et les métaphores dans leurs poèmes. Cependant, si particulier que paraisse l'art hindou, on y découvre çà et là des influences occidentales. Certains traits rappellent la Perse, l'Assyrie et même l'Égypte et la Grèce. C'est qu'en effet, à la suite des conquêtes d'Alexandre, des dynasties grecques s'établirent en Bactriane. Dans le nord-ouest de l'Inde, notamment dans le Gandhâra, le style des sculptures atteste cette influence étrangère qui se continua, à l'époque romaine

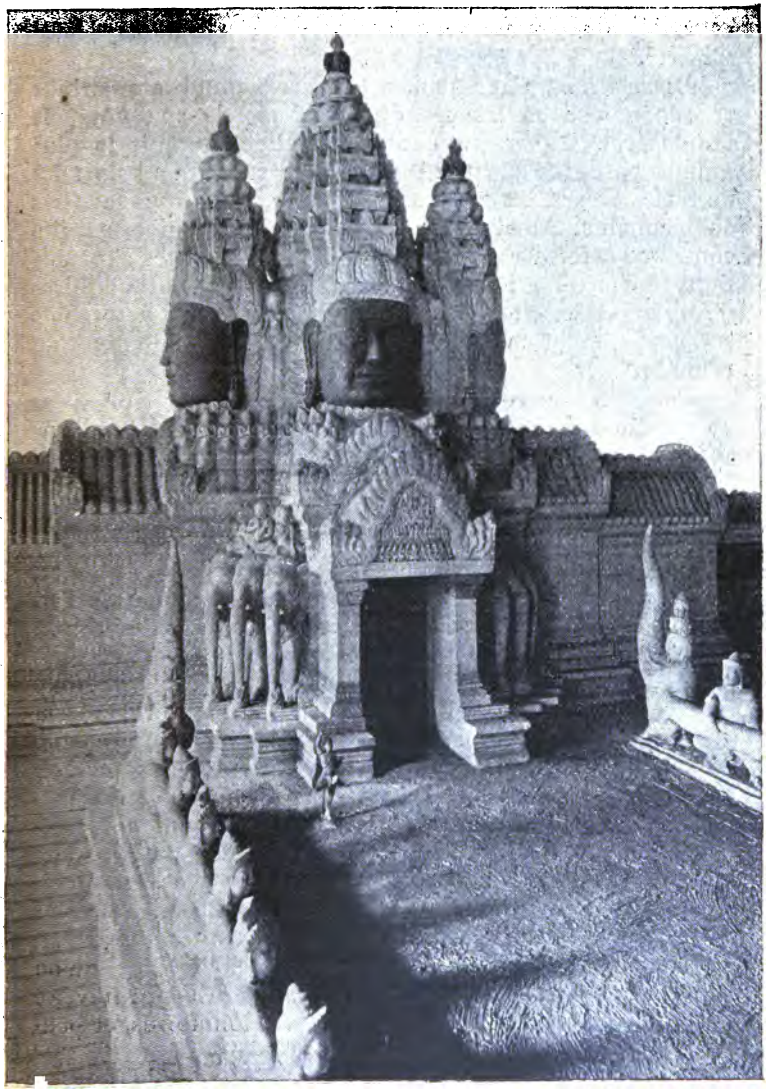


FIG. 70. — PORTE D'ANGKOR-THOM.
(Photographie communiquée par le Musée Guimet.)

et à l'époque byzantine, jusqu'au VIIe siècle après Jésus-Christ[1].

Diffusion de l'art hindou. — La religion brahmanique se répandit dans les contrées voisines; de son côté, le bouddhisme, à peu près chassé de l'Inde, conquit la plus grande partie de l'Extrême-Orient. L'art hindou suivit les destinées de ses dieux et sema ses œuvres dans tous les pays environnants. Ainsi dans l'Indo-Chine, au Cambodge, il a contribué à former cet art khmer que de récentes explorations françaises ont fait connaître. Les temples et les édifices d'Angkor et des cités de cette région, où il s'étale dans toute son exubérante richesse, doivent se placer probablement du IVe au XIIe siècle de notre ère.

Dans ces constructions gigantesques, où se multiplient les pyramides à étages, la construction disparaît par endroits sous la profusion des sculptures et des ornements. Si étranges que nous semblent ces monuments, si contraires qu'ils soient à nos conceptions et à notre goût, il s'en dégage une impression imposante.

La Chine. — La Chine et le Japon sont, par excellence, les pays d'adoption du bouddhisme; mais l'histoire de l'art chinois est encore à faire. Si l'on excepte les vases de bronze, quelques-uns antérieurs à l'ère chrétienne, et certaines pièces de porcelaine à décor (à partir du XIVe siècle de notre ère), ce que nous en connaissons paraît en général récent (trois ou quatre siècles). Il ne s'ensuit pas que, auparavant, l'art chinois n'existât pas encore, ni qu'on ne puisse arriver plus tard à en déterminer les monuments.

Les œuvres de l'architecture chinoise ne sont pas antérieures au XIIe siècle, ce sont en effet des constructions en brique et en bois, qui disparaissent souvent sans laisser de traces. Dans celles qui subsistent, dans les édifices mêmes de notre temps, les toits recourbés aux extrémités paraissent un lointain souvenir de la tente nomade. Si haut qu'on puisse remonter, la construction chinoise n'a point varié d'aspect. Les formes en sont d'ailleurs monotones et pau-

1. Sur l'art grec et la sculpture hindoue, voir notamment Foucl *Sculptures gréco-bouddhiques, monuments Piot,* publiés par l'Acadé des inscriptions, 1900; *l'Art gréco-bouddhique du Gandhâra.* 1905.

vres, mais les architectes semblent avoir cherché à masquer cette pauvreté sous la profusion de la décoration sculptée ou peinte.

La peinture a été cultivée en Chine dès une haute antiquité. Les peintres chinois étaient célèbres au moyen âge. Au xe siècle, le Persan Macoudi fait leur éloge. Au xive siècle, le voyageur Ibn-Batoutah écrit : « Pour ce qui regarde la peinture, aucune nation, chrétienne ou autre, ne peut rivaliser avec les Chinois. »

Pour ces époques anciennes nous avons des noms d'artistes, des renseignements écrits, nous ne connaissons guère les œuvres. Dès ces temps, les paysages, les fleurs, les animaux, les oiseaux étaient les sujets les plus en faveur : dans les œuvres postérieures que nous pouvons apprécier, la peinture chinoise, quand elle traite ces données, a des qualités de finesse et de vérité. Au contraire, dès qu'elle aborde la figure humaine, elle est conventionnelle, elle ignore l'anatomie du corps, ne peut en rendre la forme ni le modelé.

C'est surtout dans les arts industriels, ivoires, bronzes, émaux, laques, céramique, pierres dures, comme le jade, que les Chinois ont excellé. Ils y ont fait preuve d'élégance, d'un sentiment délicat des formes et des tons. Ce sont eux qui, vers le début de notre ère, ont inventé la porcelaine, et qui en ont tiré des œuvres merveilleuses qu'on n'a jamais dépassées, ni pour l'habileté technique, ni pour la variété et la richesse des décors et des couleurs. Les céramistes chinois ont poursuivi ingénieusement les nuances les plus délicates, comme « la teinte azurée du ciel, après la pluie, telle qu'elle apparaît dans les intervalles des nuages ». Sur ce point, du moins, les notions sont précises, les périodes de l'histoire de la porcelaine chinoise sont fixées, les œuvres en sont classées.

Le Japon. — L'histoire de l'art japonais a été, dans ces dernières années, éclairée d'une lumière nouvelle. Si les origines de la race et de la civilisation japonaises sont encore obscures, on sait avec précision que ce fut au vie siècle après Jésus-Christ que les Japonais reçurent de la Corée le b ıddhisme et en même temps l'art hindou, auquel se mêl nt dans la suite des éléments chinois et persans. Mais ce p ple spirituel et vif, établi dans un pays pittoresque et fer-

tile, transforma rapidement ce qui lui vint du dehors et,

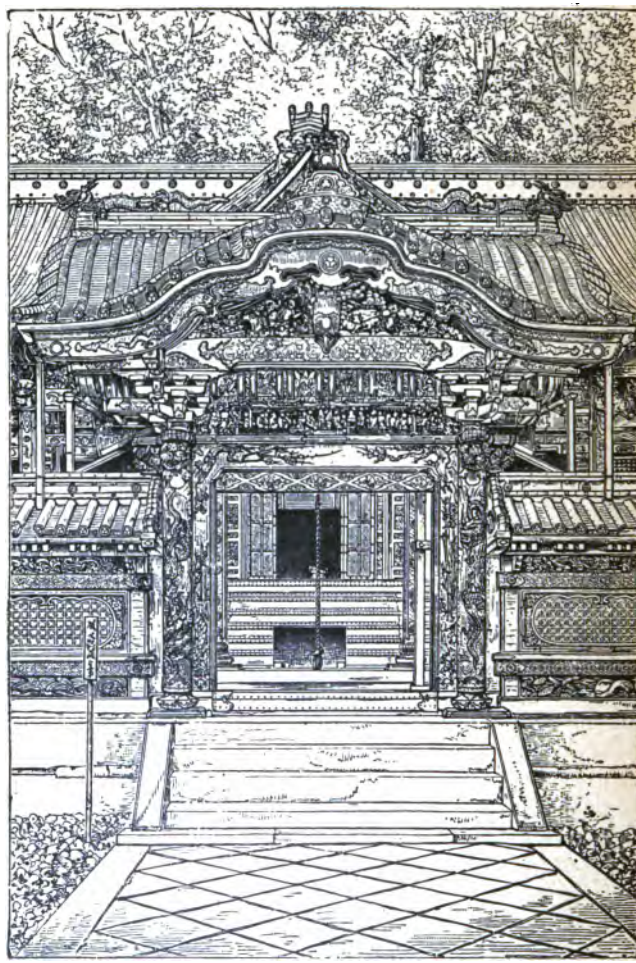


FIG. 71. — PORTE PRINCIPALE DU GRAND TEMPLE DE NIKKO SCULPTÉE PAR ZINGORO.
(XVIIe siècle)

si l'art japonais est apparenté aux autres arts de l'Orient

il a de bonne heure pris une physionomie très originale.

Au VIIIe siècle la civilisation japonaise est dans son plein épanouissement; la capitale de cette époque, Nara dans le Yamato, est un centre artistique et littéraire. Le plus ancien des édifices sacrés de Nara, le monastère Hauryouji, antérieur même au VIIIe siècle, a subsisté avec ses bâtiments nombreux en bois qui, par certains détails, rappellent les *stoupas* de l'Inde, avec ses sculptures et ses peintures. Des fresques décorent le temple principal; dans la suite l'emploi de la fresque disparut au Japon. Le style, les types des têtes, les attitudes rappellent l'art hindou plus exactement que dans les œuvres postérieures.

FIG. 72. — BOUDDHA JAPONAIS.
(XVIIIe siècle.)

De la fin du IXe siècle à la fin du XIIe, sous la dynastie des Foujiwara, l'art japonais s'affranchit définitivement des influences étrangères. La sculpture, la peinture prennent une physionomie définitivement originale. Cette période de prospérité artistique se continue jusqu'au milieu du XVe siècle, pendant la période féodale : Kamakoura, Kioto sont alors les centres artistiques. Puis, après une époque de décadence relative, une nouvelle renaissance se produit sous le grand conquérant Hidéyoski, qui s'empare de la Corée (fin du XVIe siècle), et s continue aux XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles, sous la dynastie d Tokougawa.

Telles sont, sommairement indiquées, les grandes époques

de l'art japonais. Si l'on cherche à en classer et à en caractériser les principales manifestations, l'architecture rappelle celle de l'Inde par le fouillis des lignes et l'abondance des ornements; elle s'en distingue par des différences de matériaux qui amènent des différences de formes : l'architecte japonais emploie de préférence le bois, c'est un charpentier ingénieux et habile. Le temple de Yéyos à Nikko est un des chefs-d'œuvre de l'architecture japonaise (fig. 71).

La sculpture, dès le VIIIe siècle, produit des œuvres d'un modelé savant et d'une remarquable énergie d'expression. Ces œuvres anciennes sont même souvent d'un style plus libre, d'un réalisme plus sincère que celles de l'époque moderne. Une superbe statue en terre représentant Tamontén permettra d'en juger (fig. 73).

Au XIe siècle, Jocko, ou Djyau-Tchô, le fondateur de l'école de sculpture de Nara, fut un artiste de grand talent. Ounkei, Kwaikei sont les grands maîtres du XIIe siècle. Dans la suite la grande sculpture a plutôt décliné pour faire place à l'art des figurines, à la sculpture industrielle. Le bronze est la matière par excellence où s'exerce l'artiste, il en varie les colorations, il le plie aux conceptions les plus diverses. Ici ce sont les Bouddhas impassibles (fig. 72); là, au contraire, la vie bouillonne, des guerriers brandissent leurs armes avec de farouches contorsions, des dragons s'accrochent aux flancs des vases, les animaux s'agitent, saisis dans le jeu de leurs mouvements, les feuilles et les fleurs s'épanouissent et s'entrelacent, les lignes se brisent, ondulent avec une variété et une souplesse qui charment le regard.

On peut suivre, depuis une époque reculée, et par des œuvres authentiques, le développement de la peinture japonaise. Les œuvres les plus nombreuses sont des *kakémonos* ou *makimonos*, rouleaux peints, décoration mobile dont on orne les parois des temples et des maisons. Dès l'époque des Foujiwara, la grande école de peinture de Tosa s'inspire de la nature japonaise, reproduit les paysages et les types du pays. Les artistes de Tosa cultivent le grand art, ils traitent les sujets historiques et religieux, ils travaillent pour l'aristocratie. Ils ont un style fin, mais parfois conventionnel, s'attachent minutieusement au détail. Depuis la fin du XVIe siècle, c'est l'école de Kano qui

place au premier rang : les peintres de Kano ont des aspi-

FIG. 73 — TAMONTÉN, STATUE EN TERRE.
(VIIIe siècle.)

rations moins élevées, un style moins noble, ils cherchent avant tout à exprimer la vie, mais en simplifiant les formes

et en les rendant par quelques traits précis et lestement enlevés.

Parmi les nombreux peintres dont on connaît les noms et souvent les œuvres, on peut citer Kanaoka (IXe siècle), Tabasoyo (XIIe siècle), qui a dessiné des scènes d'animaux d'une vérité d'observation et tout à la fois d'une fantaisie étonnantes et qui aurait été un merveilleux illustrateur de La Fontaine, Nobouzané, Takakané (XIVe siècle). Au XVe siècle, de Shyouboun, de Motonobou, il reste des

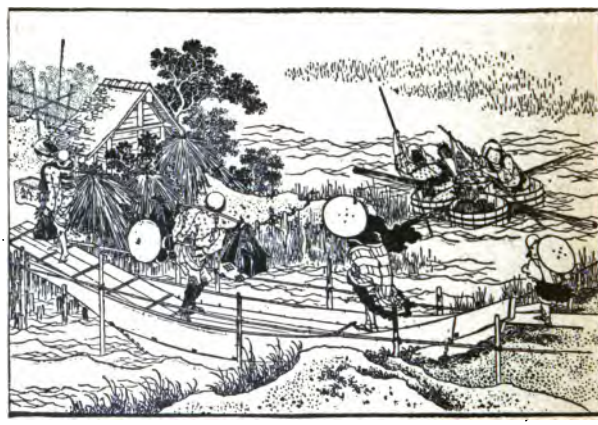


FIG. 74. — PAYSAGE, PAR HOKOUSAÏ.

paysages d'une finesse et d'une poésie exquises. Au XVIe siècle et au XVIIe Kano-litokou, petit-fils de Motonobou, artiste de génie, est le fondateur de l'école qui porte son nom. A l'époque moderne, les peintres japonais forment une pléiade qu'on ne saurait songer à dénombrer. Ils sont fort libres en général des formules d'école, suivent leurs tendances personnelles. Un des plus illustres fut Marouyama (mort en 1795) que les Japonais considèrent comme « le grand artiste des temps modernes ». Mais le plus connu en Europe est Hokousaï (1760-1849). Il travaille pour le peuple, et c'est à la vie du peuple qu'il emprunte surtout ses sujets. « On n'enseigne pas l'art,

disait-il à ses élèves ; vous n'avez qu'à copier la nature pour devenir des artistes. » Nul ne s'est montré plus épris de la netteté et de la vie du dessin. Il s'appelait « le vieillard fou de dessin », et, à soixante-quinze ans, il écrivait : « Depuis l'âge de six ans, j'avais la manie de dessiner les formes des objets. Mais je suis mécontent de tout ce que j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans. C'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu près la forme et la nature vraie des oiseaux, des poissons, des plantes, etc. A cent, je serai décidément parvenu à un état supérieur, et à cent dix, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant. » Il multiplie ses albums, ses livres illustrés, ses estampes. C'est par milliers qu'il a livré aux graveurs, aux ciseleurs, aux peintres sur laque les dessins qui leur servaient de modèles ; partout s'y joue une inépuisable fantaisie, une verve toujours riche en observations justes et en effets imprévus (fig. 74).

FIG. 75. — IVOIRE JAPONAIS.

Dans toutes ses œuvres l'art japonais s'écarte de nos conceptions. Même l'école de Tosa n'a point les ambitions de nos écoles occidentales. La plupart des peintures japonaises sont, outre les *kakémonos*, des paravents, des albums, et l'artiste semble chercher plutôt à amuser les yeux qu'à frapper l'esprit. Dans la composition, loin de poursuivre la symétrie, il la fuit comme contraire à l'expression libre de la nature. Le plus souvent, ce ne sont que de légères esquisses, mais d'un dessin précis et animé, d'un coloris frais et fin. Ces mêmes traits se retrouvent dans les productions des arts industriels, tissus, céramique, armes, laques, etc. ; les caprices de l'imagination s'y mêlent à l'observation pénétrante de la nature, et le motif le plus simple, une fleur, un oiseau, devient un chef-d'œuvre d'exécution.

D'ailleurs il n'est pas jusqu'à la composition des bouquets, jusqu'à la façon de disposer dans un vase une branche ou une fleur, qui ne soit devenue chez les Japonais un art délicat et subtil.

Bibliographie.

ART ARABE. — Saladin et Migeon, *Manuel d'art musulman*, 2 vol., 1907. On y trouvera l'indication des travaux antérieurs.

ART HINDOU. — Illustrations intéressantes dans l'ouvrage de vulgarisation de Le Bon, *les Civilisations de l'Inde*, 1887. — Delaporte, *Voyage au Cambodge, l'Architecture kmer*, 1880. — Maindron, *l'Art indien*, 1898; de Pouvourville, *l'Art indo-chinois*, 1894 *(Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts)*.

ART CHINOIS ET ART JAPONAIS. — Paléologue, *l'Art chinois*, 1887. — Gonse, *l'Art japonais*, 1886 *(Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts)*. — *Histoire de l'art du Japon*, publiée par la commission du Japon à l'Exposition de 1900, ouvrage capital et remarquablement illustre. — De Goncourt, *Hokousaï*, 1896. — Tei-San, *Notes sur l'art japonais*, 1905. — Migeon, *Chefs-d'œuvre d'art japonais*, 1905.

Visites au musée du Trocadéro (art khmer), au musee Guimet (arts chinois et japonais).

CHAPITRE IV

L'ART ROMAN

SOMMAIRE. — L'art languit en Occident jusqu'au XIe siècle; les efforts tentés par Charlemagne pour le ranimer n'ont que des résultats précaires. Après les invasions normandes, au XIe siècle, commence une véritable renaissance dont les ordres monastiques, surtout celui de Cluny, sont les agents. L'église se transforme par l'emploi des voûtes (voûte en berceau, voûte d'arêtes, croisée d'ogives) qui reposent sur des piliers ou des colonnes et dont les contreforts supportent à l'extérieur la poussée. Dans les diverses régions de la France apparaissent des écoles dont chacune a une physionomie originale (école Provençale, école Toulousaine, écoles d'Auvergne, de Bourgogne, de Normandie). L'architecture romane s'épanouit aussi avec éclat en Italie, en Allemagne, en Angleterre. En même temps, la sculpture se ranime et trouve, dans les nouveaux édifices, un vaste champ à son activité. D'abord gauche, elle se perfectionne, grâce à la sincérité avec laquelle elle cherche à rendre les traits, les attitudes, les gestes de la figure humaine. La peinture invente un nouveau procédé, le vitrail peint, sur lequel se développent déjà des compositions. L'art religieux s'épanouit, avec un luxe dont témoignent l'orfèvrerie, les manuscrits historiés de miniatures.

INFLUENCE DES ÉTABLISSEMENTS GERMANIQUES SUR L'ART. — En Occident, pendant plusieurs siècles, l'état de la société ne fut guère favorable au développement des arts : à dministration romaine succédaient des royaumes bar-·es, et ces grandes transformations politiques ne s'accomssaient pas sans troubles. Ce n'est point que les Ger-

mains aient cherché à détruire brutalement la civilisation antique : ils admiraient souvent ce passé dont ils s'étaient constitués les héritiers; ils en subissaient l'influence; mais leurs institutions plus rudimentaires, leurs passions grossières se prêtaient mal à la pratique de la culture romaine.

Les Germains n'avaient aucune idée des arts qui s'étaient développés dans l'empire. Au delà du Rhin, ils habitaient souvent dans des chaumières construites avec du bois, des branchages et de la terre; ils n'élevaient pas d'édifices publics, tout leur luxe s'appliquait à leurs armes et à des bijoux d'un style primitif. A leur entrée dans l'empire, ils saccagèrent un certain nombre de villes; mais, parmi leurs chefs, beaucoup, frappés du luxe artistique qui partout s'offrait à eux, s'efforçaient de copier la civilisation romaine. Leurs rois s'habillaient parfois comme des empereurs ou des consuls; on en voyait qui, comme Chilpéric en Gaule, s'essayaient maladroitement à faire des vers latins ou à bâtir des cirques; en Italie, Théodoric prenait sous sa protection les monuments romains et ordonnait qu'ils fussent restaurés.

En outre, convertis au christianisme, ils en subissaient l'influence. Leur foi n'était pas toujours fort éclairée et, en pénétrant dans l'Église, ils y introduisaient des éléments barbares qui la troublaient et l'altéraient; mais, en revanche, ils construisaient ou enrichissaient beaucoup de basiliques. Dans la Gaule mérovingienne, celle de Saint-Martin de Tours était surtout célèbre. Le plan de ces sanctuaires reproduisait celui des basiliques antérieures, mais les architectes devenaient de plus en plus ignorants et malhabiles. A côté des monuments anciens, si solides, s'élevaient des édifices mal bâtis, voués à une ruine prochaine, qui n'étaient plus que les rejetons malingres de cet art romain autrefois si vigoureux. On ne peut guère attribuer à l'époque mérovingienne, parmi les monuments qui existent encore, que la chapelle Saint-Laurent à Grenoble, la crypte de Jouarre, le baptistère Saint-Jean à Poitiers. D'ailleurs beaucoup d'églises mérovingiennes étaient en bois et des incendies les ont rapidement détruites. En peinture, en sculptur surtout, la décadence avait été encore plus rapide. L'orfê vrerie, grâce à la valeur même des matières qu'elle emploie

était fort en honneur chez les Francs. Au XVIIe siècle, on découvrit à Tournai, dans le tombeau du roi Childéric, mort en 481, des bijoux, des armes richement décorées ; plusieurs de ces objets paraissent, il est vrai, d'origine byzantine. Le roi Chilpéric montrait à l'évêque Grégoire de Tours de grandes pièces d'orfèvrerie, lui disant qu'il les avait fait faire « pour honorer et ennoblir la nation des Francs ». Au VIIe siècle, saint Éloi était un orfèvre célèbre; grâce à son talent, il avait conquis la faveur royale et était devenu un grand personnage. Près de Limoges, à Solignac, il fonda un couvent dont les moines se vouaient à la pratique des arts.

Rôle artistique de Charlemagne. — A la fin du VIIIe siècle et au commencement du IXe, quand Charlemagne essaya de reconstituer tout un immense empire, il voulut aussi relever les arts de l'abaissement où ils étaient tombés. Il chercha des artistes à l'étranger : il en fit même venir, d'après un de ses biographes, des pays au delà de la mer. Cependant on a quelquefois exagéré les emprunts qu'il aurait faits à Byzance. De grandes constructions furent entreprises à Aix-la-Chapelle, résidence ordinaire de l'empereur, que les contemporains appelaient la « nouvelle Rome ». La chapelle du palais qui y fut bâti subsiste encore, bien que modifiée et restaurée : ce n'est point une basilique latine, mais un édifice circulaire qui rappelle ceux de l'Italie et de l'Orient. En même temps s'élevaient des palais; dans celui d'Ingelheim, la décoration attestait la puissance des souvenirs antiques : on y avait représenté Ninus, les grandes actions de Cyrus, les cruautés de Phalaris, les conquêtes d'Alexandre, Annibal, des épisodes de la vie de Constantin, de Théodose. Nous ne pouvons juger aujourd'hui de la peinture carolingienne au VIIIe et au IXe siècle que par les manuscrits à miniatures (fig. 76) : quelques-uns, il est vrai, ont une grande importance, comme l'évangéliaire de Charlemagne, exécuté par le peintre Godescalc, la Bible offerte à Charles le Chauve par les moines de Saint-Martin de Tours, le sacramentaire de Drogon, la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs à Rome, décorée en France par le moine Ingobert, etc. Dans les provinces, les évêques étaient invités à imiter l'empereur, à réparer les

anciennes églises, à en construire de nouvelles. Il faut pourtant se défier beaucoup des édifices qu'on attribue çà

FIG. 76. — ÉVANGÉLISTE, MINIATURE CAROLINGIENNE.

et là à cette époque : je citerai seulement la petite église Germigny-les-Prés (Loiret) que fit élever Théodulf, évêq d'Orléans, mais qui a été récemment fort restaurée.

L'ART ET LES MONASTÈRES. — Les efforts tentés par Charlemagne pour provoquer une renaissance n'aboutirent guère. A peine était-il mort, qu'on vit son œuvre politique

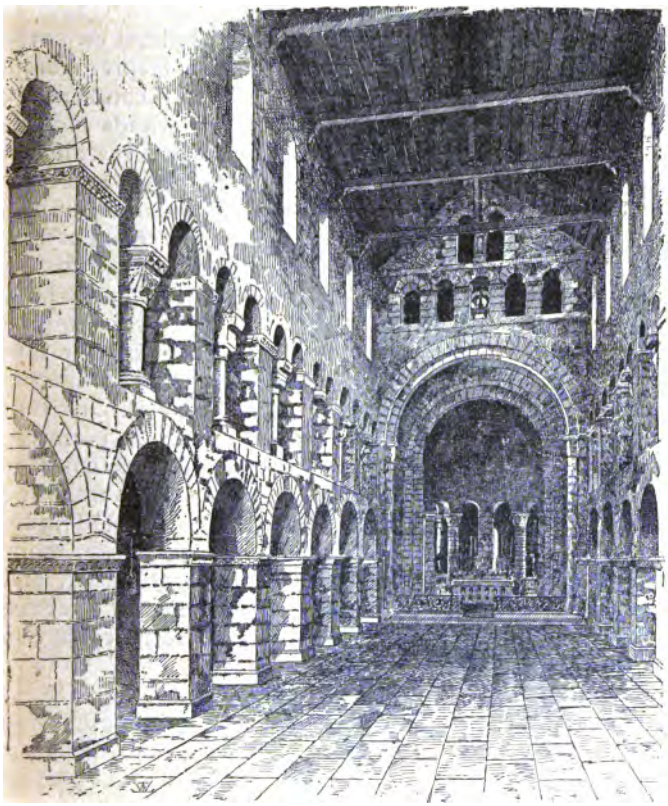


FIG. 77. — ÉGLISE DE VIGNORY (HAUTE-MARNE) NON VOÛTÉE. (XIe siècle.)

s'effondrer : les luttes de ses successeurs, l'établissement du régime féodal, les invasions normandes semèrent partout la désolation et la ruine. Ce furent de mauvais jours pour les arts, bien que quelques-uns des héritiers débiles de Charle-

magne eussent encore le désir de les protéger. La religion leur ouvrit des asiles. Depuis plusieurs siècles déjà, les monastères se multipliaient en Gaule; là, à l'ombre de l'Église, purent subsister et se développer des écoles artistiques. Si elles ne furent point d'abord fort curieuses de créations originales, du moins elles conservèrent en partie ce que le passé leur avait transmis et par là préparèrent l'avenir. Charlemagne lui-même avait fort contribué à augmenter la puissance et l'influence des grands monastères. Tels furent ceux de Saint-Riquier en Picardie, de Fontenelle en Normandie, de Fulde, de Saint-Gall en Allemagne, etc. Pour se rendre compte de leur étendue, on peut consulter le plan de celui de Saint-Gall, composé au IXe siècle, et qui existe encore. Les bâtiments forment comme une petite ville qui, avec ses ateliers de tout genre, se suffit à elle-même; les services y sont distribués avec une netteté remarquable. Ils se groupent ordinairement autour d'un cloître, c'est-à-dire d'une cour à ciel ouvert entourée de galeries couvertes sur les quatre côtés. Ce cloître était un souvenir des anciennes maisons romaines et des premières basiliques chrétiennes. Les chroniques de ces couvents parlent des architectes, des peintres, des orfèvres qui y vivaient et qui appartenaient à l'ordre monastique. Quelques-uns avaient les talents les plus variés : ainsi Tutilo, moine de Saint-Gall au IXe siècle, au dire du chroniqueur, était éloquent, avait une belle voix, ciselait et peignait avec élégance, était musicien, s'occupait d'orfèvrerie et de construction, faisait des vers.

Influence des invasions normandes. — On put croire que les invasions des Sarrasins, des Hongrois, mais surtout des Normands, détruiraient les arts, même dans ces retraites. Ces nouveaux venus de la barbarie, encore païens, n'avaient aucune raison de respecter les édifices religieux. Au contraire, les églises, les monastères tentaient leur cupidité : là se conservaient les belles pièces d'orfèvrerie, les riches trésors que les moines n'étaient guère en état de défendre. Quand les Normands avaient dévasté l'église, ils entassaient sur le sol de la paille, du bois et y mettaient feu; la flamme s'élevait, gagnait le plafond de bois; bient il ne restait que des murs noircis. « A cette époque, dit u

auteur du temps, toutes les églises des Gaules furent souillées et incendiées, à l'exception de celles qui subsistèrent dans quelques cités et endroits fortifiés. » Mais il arriva que le bien sortit de l'excès même du mal et que, quand on les rebâtit, peu à peu on chercha à corriger ce qu'il y avait de défectueux dans les anciens édifices.

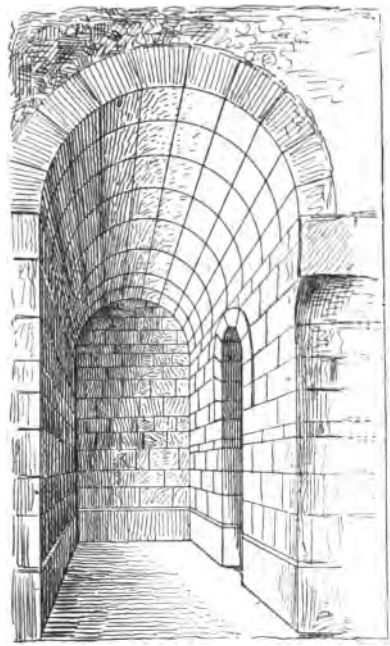


FIG. 78. — VOÛTE EN BERCEAU.
(D'après Viollet-le Duc.)

DÉBUTS D'UNE RENAISSANCE AU XIe SIÈCLE. — Çà et là, au Xe siècle, on surprend déjà des tendances vers un progrès dont on définira plus loin les caractères; mais les temps étaient encore mauvais, le Xe siècle est un des plus sombres du moyen âge. S'il fallait en croire quelques auteurs, le monde occidental désespéré aurait été convaincu de sa fin prochaine; mais on a fort exagéré l'influence des croyances relatives à l'an 1000. En tout cas, au XIe siècle, une vie nouvelle semble circuler. De tous côtés ont lieu de grandes assemblées où les évêques et les abbés prêchent la paix, puis la trêve de Dieu. L'état de la société s'améliore, l'âme s'ouvre aux grandes espérances, un autre moyen âge commence : avant la fin du siècle, les trouvères chantent la chanson de Roland, les croisés prennent la route de Jérusalem, le mouvement communal éclate çà et là, et, au milieu de ce réveil général, les arts se relèvent. « Aux environs de l'an 1003, dit le chroniqueur Raoul Glaber, dans tout l'univers, mais surtout en Italie et en Gaule, on se mit à recon-

struire les églises, bien que pour la plupart ce ne fût point nécessaire; mais c'était à qui, entre les populations chrétiennes, aurait les plus beaux édifices. On eût dit que le monde, secouant ses vieux haillons, voulait partout revêtir la robe blanche des églises. Les fidèles rebâtissaient, en les améliorant, non pas seulement les basiliques épiscopales et les monastères, mais même les petits oratoires. » Cependant ce fut surtout au XIIe siècle que l'art roman s'épanouit dans toute sa force et dans tout son éclat.

Les écoles monastiques; l'ordre de Cluny. — Les arts renaissent d'abord sous l'influence monastique. Entre tous, un ordre religieux les cultive et les propage, celui de Cluny, fondé au Xe siècle, et qui, au XIe siècle, multiplie ses monastères dans toute l'Europe. Les abbés de Cluny sont de véritables souverains, conseillers des papes et des rois, et leur abbaye est la plus vaste de la chrétienté. L'église de Cluny, reconstruite de la fin du XIe siècle au commencement du XIIIe, avait 171 mètres de long : le moderne Saint-Pierre de Rome n'a que 12 mètres de plus. Les Cisterciens, qui réagiront contre le luxe des églises clunisiennes, seront cependant, eux aussi, d'excellents architectes. Les artistes que citent les contemporains étaient en grande partie clercs ou moines : ainsi Gauzon et Hézelon, qui, au XIe siècle, fournirent les plans de la nouvelle abbaye de Cluny; Jean, architecte de la nef de la cathédrale du Mans; Raymond Gayrard, à qui l'on attribue le chœur de Saint-Sernin, de Toulouse, etc. Il s'en trouvait aussi qui composaient des manuels techniques à l'usage des artistes : tel fut le moine Théophile, qui vécut probablement au XIe siècle en Allemagne; sa *Schedula diversarum artium*[1] traite des procédés de la peinture, des vitraux, du travail des métaux et de l'orfèvrerie. Certains monastères étaient de véritables écoles de beaux-arts. Ainsi, en 1094, Bernard, ex-abbé de Quincy, avait fondé près de Chartres un monastère du Saint-Sauveur où il avait réuni des sculpteurs, des orfèvres, des peintres.

Les nouvelles églises : emploi de la voûte. — C'est tout d'abord dans l'architecture qu'il faut chercher l'originalité

1. Traduction française publiée en 1843 par le comte de l'Escalopier.

de l'art nouveau. Depuis le IVe siècle, la basilique chrétienne a subi déjà bien des modifications en Occident; deux bras transversaux (*transept*) se sont développés à l'intersection du chœur et des nefs et lui ont donné la forme d'une croix; sous le sanctuaire s'est étendue la *crypte*, véritable église souterraine; enfin sur l'édifice se sont dressés les *clochers* qui, malgré leur nom moderne, n'ont pas été destinés d'abord aux cloches : on les appelait alors *tours* et, pendant les invasions normandes, ces tours avaient souvent servi pour le guet et la défense. Ces divers changements se sont accomplis à l'époque mérovingienne et à l'époque carolingienne. Cependant, pour couvrir les basiliques, on avait conservé le plus souvent l'ancien système des combles et plafonds en bois, si exposés aux incendies; les invasions normandes en firent mieux sentir les défauts; au XIe siècle, on commence à y substituer la voûte en pierre et ce fut là le point de départ de toutes les transformations architecturales du style gothique comme du style roman. Mais cette substitution ne se fit que lente-

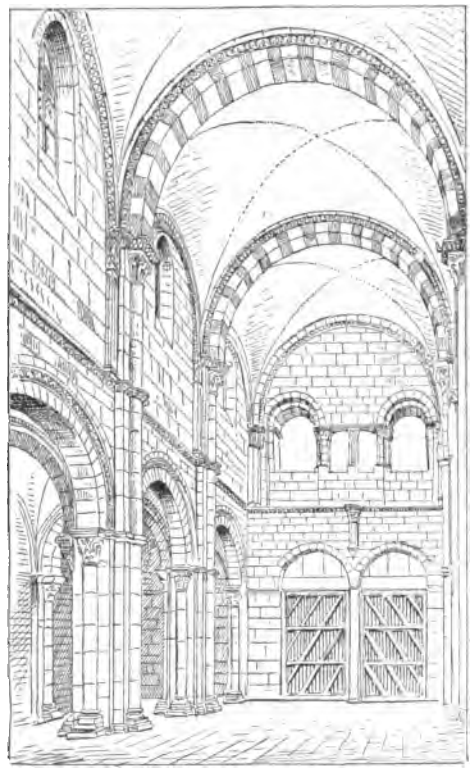


FIG. 79. — VOÛTE D'ARÊTES.
(D'après Viollet-le-Duc.)

ment. Au XIe siècle, surtout au nord de la Loire, les églises nouvelles étaient encore couvertes de plafonds en bois (fig. 77). A cette époque le nouveau système architectural apparaissait surtout au sud et à l'est de la Loire.

Il est facile de comprendre l'importance de la substitution de la voûte au plafond. Auparavant, les murs latéraux et les supports n'avaient pas besoin d'une forte épaisseur et l'on pouvait, d'autre part, donner une grande largeur à la nef centrale : le comble ou le plafond n'était pas très lourd, la pesée sur les murs était faible. Que sur ces mêmes murs, qui avaient été construits à cet effet, on établisse une solide voûte, ils céderont et s'écarteront : en effet, dans ce système, la poussée s'exerce obliquement et avec vigueur sur les murs; s'ils n'ont point les reins robustes, ils sont incapables de résister. Il faut donc en augmenter l'épaisseur, restreindre les dimensions des fenêtres qui y sont ouvertes : les églises romanes sont généralement mal éclairées. En outre, plus la voûte est large, plus la poussée est énergique : il s'ensuit qu'on diminue la largeur des nefs. Du coup, toute la construction est transformée, et avec la construction la physionomie de l'édifice.

Il y a plusieurs sortes de voûtes : entre autres, la voûte en berceau (fig. 78), qui est plus facile à construire, mais plus lourde, parce que la poussée s'y exerce partout avec force; la voûte d'arêtes (fig. 79), formée par la pénétration de deux voûtes en berceau se coupant à angle droit, qui est plus difficile à construire, mais plus légère, parce que la poussée y est dirigée sur les arêtes[1]. Les Romains les avaient connues, les architectes romans en développèrent l'usage, et ce fut leur grande originalité[2]. Pour soutenir leurs voûtes à l'intérieur, ils accrurent le volume des supports, piliers ou colonnes; à l'extérieur, aux endroits où la poussée s'exerçait sur les murs avec le plus de violence, ils augmen-

1. Pour bien comprendre la construction des voûtes, il sera indispensable de lire dans Viollet-le-Duc les articles *construction, voûte* et le *Manuel* d'Enlart, cité à la fin du chapitre, t. I, p. 262 et suiv. On y trouvera des détails et des dessins que je ne puis donner ici.

2. Dans les églises antérieures, la voûte n'était employée que pour les cryptes ou pour de très petites églises. On passa de là aux voûtes des nefs latérales, puis de la nef centrale.

tèrent la résistance par les contreforts, c'est-à-dire par des piliers adossés au mur.

Plus tard ils imaginèrent la *croisée d'ogives*, dont il sera question plus loin. Pour en arriver à ces combinaisons, il y eut une période de tâtonnements; mais, à la fin du XIe siècle, les formes essentielles de la construction romane étaient arrêtées.

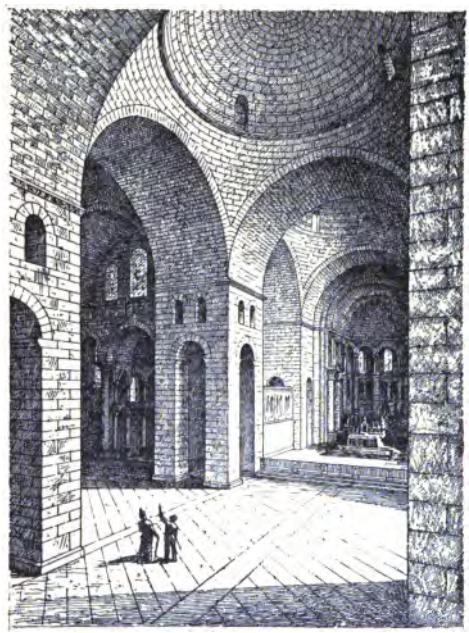


FIG. 80.
ÉGLISE DE SAINT-FRONT DE PÉRIGUEUX.
(Vue perspective intérieure.)

DE L'INFLUENCE ORIENTALE EN ARCHITECTURE. — Si les architectes de cette époque se sont inspirés des traditions romaines, n'ont-ils pas fait d'autres emprunts à l'étranger? On a souvent admis que les croisades avaient exercé sur l'art occidental une grande influence. « A partir du XIe siècle, dit Vitet, le règne du goût oriental n'est plus local et accidentel, il devient universel. Toutefois, dans chaque contrée, chez chaque peuple où il est accueilli, il se modifie plus ou moins. » D'après Viollet-le-Duc, avant les croisades déjà, on se serait inspiré en France des formes de l'architecture chrétienne de la Syrie. Cette hypothèse n'est pas justifiée, mais cependant, au XIe siècle, l'influence orientale sur certains points n'est pas contestable. Un évêque Elne (Roussillon), en pèlerinage à Jérusalem, relève le an en rotonde de l'église du Saint-Sépulcre, afin de l'imi-

ter pour sa cathédrale. L'église du Saint-Sépulcre fut d'ailleurs un modèle qu'en divers endroits on reproduisit plus ou moins exactement. Dans le Périgord et les pays voisins, se rencontre toute une série d'églises à coupoles qui se rattachent nettement aux églises byzantines : le type le plus célèbre est Saint-Front de Périgueux, dont la date et l'histoire ont été l'objet de tant de discussions. Dans d'autres pays, l'ornementation plutôt que la construction porte la marque du goût oriental. Quant au système même des voûtes romanes, rien ne prouve encore qu'il ait une origine orientale.

Diversité des écoles architecturales. — On ne trouve d'ailleurs aucune uniformité rigoureuse dans les productions de l'architecture romane. Si l'emploi de la voûte est général, l'aspect des édifices varie selon les régions. L'Église n'intervenait point pour imposer partout un même type : la diversité des matériaux employés, le goût local, bien d'autres circonstances qu'il est souvent difficile de définir, déterminaient les différences de formes. En France, les archéologues ont distingué, avec une précision plus ou moins grande, plusieurs écoles. L'école provençale, dont les plus belles œuvres sont les portails de Saint-Trophime d'Arles et de Saint-Gilles, reste en général plus fidèle que tout autre aux traditions gallo-romaines, et emploie de préférence la voûte en berceau. L'école toulousaine (Saint-Sernin, à Toulouse) s'y rattache par certains traits. Celle d'Auvergne (Notre-Dame du Port à Clermont, Saint-Paul d'Issoire) est une des plus brillantes; elle multiplie les chapelles, affecte les clochers octogonaux, et, dans l'appareil même, recherche la variété par l'emploi de matériaux de diverses couleurs qui forment comme une marqueterie. L'école bourguignonne, avec Cluny pour centre, se distingue par son activité, par sa hardiesse parfois téméraire à s'affranchir des traditions : à défaut de la grande église de Cluny, dont on a indiqué plus haut les vastes proportions, on peut citer comme types la cathédrale d'Autun et l'église de Vézelay. Au nord-ouest, l'école normande (Saint-Étienne, la Sainte-Trinité, à Caen) excelle dans les ordonnances claires et régulières; mais l'ornementation est moins riche qu'ailleurs. Ces indications sont bien sup-

ficielles : il faudrait multiplier les divisions et les subdivisions, citer un plus grand nombre de monuments; s'il n'est point possible de le faire ici, ces quelques mots

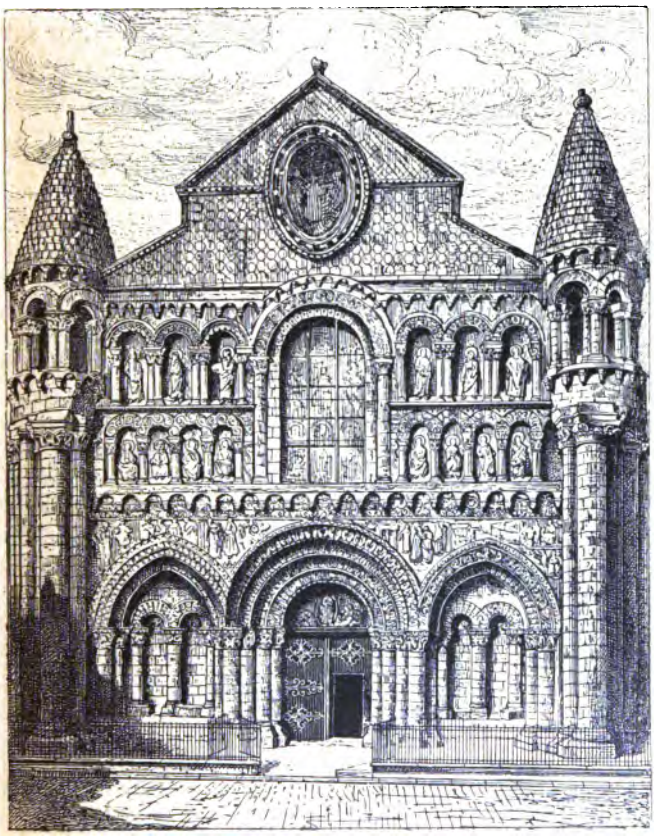


FIG. 81. — NOTRE-DAME-LA-GRANDE, A POITIERS.
(XIIe siecle.)

suffiront déjà pour faire entrevoir la variété de l'architecture romane.

L'ARCHITECTURE ROMANE HORS DE FRANCE. — Ce n'est point en France seulement qu'elle se développe, mais dans toutes

les parties du monde chrétien. Les Normands la propagent en Angleterre; ils font venir de leur patrie architectes et ouvriers, et les églises de Winchester, Peterboroug, Norwich, etc., sont en tous points semblables à celles du continent. En Allemagne, l'art roman a une physionomie plus originale : dans la région du Rhin notamment, les cathédrales de Mayence, de Spire, de Worms, plusieurs églises de Cologne, etc., en offrent de beaux exemples. En Italie, il se combine, ici avec l'art byzantin, là avec l'art arabe, mais partout revêt les formes les plus riches et les plus gracieuses; alors que l'art gothique dominera presque partout en Allemagne et en France, l'Italie restera plus fidèle aux traditions romanes. Au XIe et au XIIe siècle, les monuments les plus remarquables sont ceux de la Lombardie, de la Toscane et des pays voisins : le dôme de Modène, San-Zeno de Vérone, le dôme et le baptistère de Pise, San-Miniato à Florence; puis ceux de la Sicile, qui s'élèvent sous la protection des rois normands : la chapelle Palatine et la cathédrale de Palerme, l'église de Monreale. Dans l'Italie du centre et surtout à Rome, le type des anciennes basiliques domine encore, mais modifié souvent par l'addition de campaniles ou clochers.

FIG. 82. — ÉGLISE DE SAINT-PAUL, A ISSOIRE
(Vue de l'abside.)

RENAISSANCE DE LA SCULPTURE. — Avec l'architecture renaît la sculpture. Depuis bien des siècles sa situation était

misérable. Cependant l'esprit français semble avoir le goût naturel de la sculpture; à partir du XIe siècle, en présence des nouveaux édifices qu'il faut décorer, les ateliers se multiplient et une activité nouvelle les anime. Ici on consulte les vieilles œuvres romaines; là on se tourne vers l'Orient. L'art byzantin a délaissé la grande sculpture; mais il offre ses miniatures, ses ivoires, ses pièces d'orfèvrerie; parfois les sculpteurs prennent les figures qui s'y trouvent et les imitent, avec d'autres proportions et dans la pierre. Ces premiers essais sont encore grossiers, souvent presque ridicules; les personnages sont mal proportionnés, gauches ou raides; mais peu à peu la vie leur viendra, ils se naturaliseront Français et nous aurons alors la sculpture la plus sincère et en même temps la plus élégante du moyen âge. Les débuts de la sculpture romane sont d'ailleurs assez obscurs. Il semble qu'il faille les chercher en Auvergne et dans le Languedoc[1].

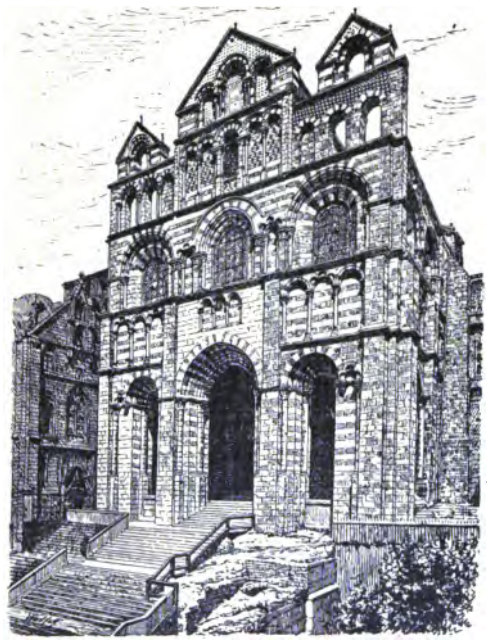


FIG. 83. — ÉGLISE DU PUY-EN-VELAY.

1. Un savant allemand, M. Wœge (*die Anfänge des monumentalen es im Mittelalter*, 1894), avait cru trouver en Provence le point de art de la renaissance de la sculpture. Le grand portail de Chartres it l'adaptation au nord de la sculpture provençale de Saint-Tro-

Au cours même du XIIe siècle, plusieurs écoles ont leur physionomie propre. En sculpture comme en architecture, la Provence subit l'influence antique; ainsi les figures du portail de Saint-Trophime offrent parfois de frappantes ressemblances avec celles des sarcophages du Ve siècle; dans ce pays sans doute la tradition n'a jamais été brisée. Le beau portail de Saint-Gilles, qui, comme le précédent, date de la fin du XIIe siècle, est un des plus remarquables monuments de la sculpture provençale. Un des artistes qui y travaillèrent, Brunus, a gravé son nom. A Toulouse et dans la région environnante, l'imitation orientale est d'abord plus sensible : au cloître de Moissac (commencement du XIIe siècle), certaines figures semblent venir de Byzance; les traits, les attitudes, les plis des draperies l'attestent; mais rapidement, dès le milieu du XIIe siècle, l'école languedocienne atteint à une franche originalité. Le musée de Toulouse possède une remarquable série de chapiteaux historiés de cette époque. L'école bourguignonne est pleine de sève et d'audace, l'aspect de la vie l'attire, elle veut le rendre; au portail de Vézelay et à celui d'Autun, les figures longues, grêles, mal agencées, paraissent presque grotesques, mais on sent qu'elles ont du moins la bonne volonté de se mouvoir et les types des figures attestent déjà l'observation de la nature. Bientôt l'école de l'Ile-de-France et de la région voisine se placera au premier rang : au portail occidental de Chartres, elle montre de remarquables qualités de vérité et de finesse. A Notre-Dame de Paris, la porte Sainte-Anne est en partie de cette époque.

Rôle de la sculpture dans la décoration des églises. — Les architectes livraient, du reste, un vaste champ à l'activité des sculpteurs. A l'extérieur, le portail se chargeait de figures et de bas-reliefs groupés avec une grande entente de la décoration : aussi, quand on veut se rendre compte de la valeur des œuvres de ce temps, faut-il moins les apprécier d'après des morceaux isolés que par l'ensemble qu'elles for-

phime et de Saint-Gilles. Mais M. de Lasteyrie (*Études sur la sculpture française au moyen âge*, 1902) a établi que le portail de Chartres se placerait entre 1150 et 1175, tandis que celui de Saint-Trophime serait de 1180 à 1190.

maient. Dans le tympan même de la porte, le Jugement dernier ou le Christ dans l'éclat de sa gloire, entouré des apôtres, sont les sujets préférés. A l'intérieur, la sculpture historiée avait aussi sa place : on l'appliquait souvent à la décoration des chapiteaux. A Vézelay, toute une série de chapiteaux représentent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, des épisodes de vies des saints, des allégories de vices et de vertus, les travaux de l'année.

Auprès de la sculpture historiée, la sculpture ornemen-

FIG. 84. — TYMPAN DE NOTRE-DAME DE CHARTRES.

tale a un rôle plus modeste : elle se contente de chercher des motifs, animaux, fleurs, entrelacs, qu'elle sème sur les moulures, sur les chapiteaux, les parois, etc. Elle aussi se développa, au XIe et au XIIe siècle, sous l'influence romaine et orientale. Cette dernière surtout fut très puissante et se maintint longtemps presque partout : bien des œuvres de ce genre, qui décorent nos églises, pourraient passer pour des fragments arrachés à quelque édifice d'Orient. Un des ractères de l'ornementation byzantine est que, quand elle produit une plante ou un animal, elle ne le représente as avec ses formes réelles, mais le transforme au point

d'aboutir à une combinaison fantastique où souvent on ne reconnaît qu'avec peine les formes de l'original. Peu à peu, l'esprit plus sain de nos ornemanistes se dégagea de ces conceptions, ils voulurent revenir à l'imitation des formes naturelles; il leur fallut un certain temps pour l'oser avec pleine franchise; cependant, dès le milieu du XIIe siècle, en plus d'un endroit, la sculpture ornementale est déjà conçue dans un esprit presque opposé aux types byzantins. Ce progrès est sensible dans la flore; il l'est moins dans la faune, parce que ces formes bizarres répondent à des croyances ou à des erreurs qu'enregistrent les *Bestiaires*, où sont décrits tous les animaux réels ou imaginaires. Parmi ces derniers, beaucoup sont empruntés à l'Orient, d'autres sont nés de la fantaisie des artistes; on les voit courir le long des frises, se tordre autour des chapiteaux. Parfois la forme humaine se combine avec les formes animales : les savants du moyen âge avaient emprunté aux écrivains anciens, notamment à Pline, la description de peuplades imaginaires dont l'art adoptait les types : quadrupèdes à tête de femme, etc. A la sculpture se rattachait l'orfèvrerie. Certains trésors d'églises étaient d'une merveilleuse splendeur. Suger a longuement décrit les œuvres dont il avait enrichi son abbaye de Saint-Denis, châsses, croix, reliquaires couverts d'émaux; il avait attiré des artistes rhénans qui excellaient alors dans ces travaux.

LA PEINTURE : FRESQUE, MINIATURE; PEINTURE SUR VERRE. — De tous les arts, la peinture est alors le plus pauvrement représentée en France. Peu d'églises ont conservé l'ensemble de leur décoration peinte : Saint-Savin, près Poitiers, est, à cet égard, une exception. Quelques compositions n'y manquent point de vie, mais l'exécution est encore bien imparfaite. Dans les manuscrits, si les lettres ornées charment souvent par une ingénieuse fantaisie, les figures sont, en général, incorrectes et mal groupées. En revanche, avait pris naissance un système de décoration qui bientôt allait créer de véritables chefs-d'œuvre. On connaissait depuis longtemps les verres colorés en pâte appliqués à la fermeture des fenêtres, mais on ne savait pas peindre sur ver avec des couleurs que la fusion fixait ensuite définitiv ment sur le fond en les vitrifiant. Au Xe siècle seulemen

on voit apparaître avec certitude ce procédé, et l'on se sert à la fois de verres teints dans la masse (rouge, bleu, jaune,

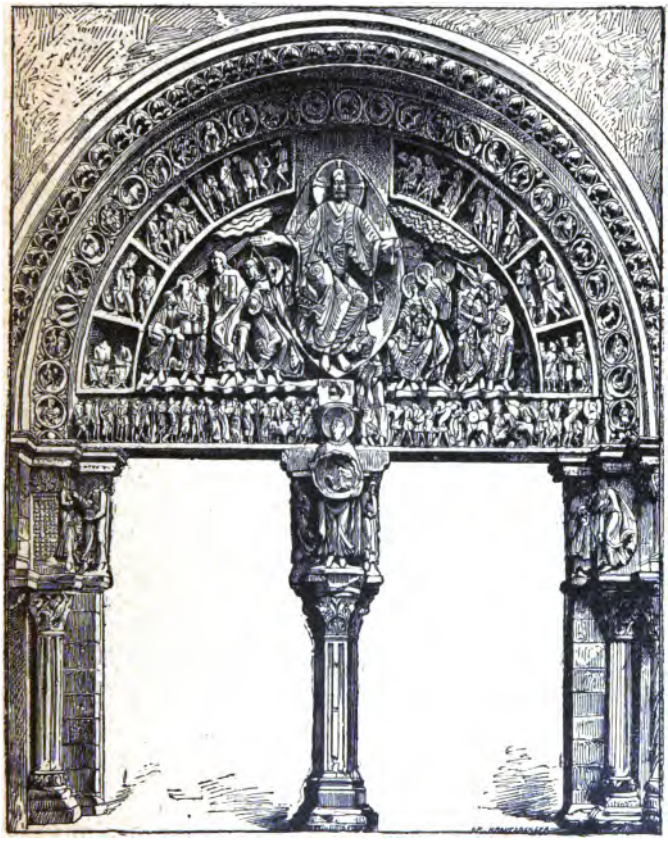


FIG. 85. — PORTAIL DE VÉZELAY.
(XIIe siècle.)

violet), et d'une couleur d'émail brun appliquée. Les pièces verre découpées sont réunies par des verges de plomb. ; lors on couvrit les vitraux d'ornements, de figures, de ıpositions, et la peinture sur verre se développa rapide-

ment. Au XIe siècle, le moine Théophile en décrit les procédés dans sa *Schedula diversarum artium :* à Angers, à Saint-Denis, à Bourges, au Mans, etc., subsistent encore quelques vitraux du XIIe siècle. Sur un fond de couleur se détachent des médaillons historiés; les tons offrent déjà des qualités de chaleur et d'harmonie remarquables.

FIG. 86. — CHASSE DE SAINTE VALÈRE ET DE SAINT MARTIAL, A ÉMAUX DE LIMOGES.

Cependant les progrès mêmes des arts, le luxe qui s'épanouissait alors dans les églises alarmaient les esprits austères. Saint Bernard, dans une de ses lettres, condamne avec véhémence « la hauteur immense des églises, leur longueur extraordinaire, l'inutile ampleur de leurs nefs, la richesse des matériaux polis, les peintures qui attirent le regard ». Après avoir signalé le luxe des pièces d'orfèvrerie, il ajoute : « O vanité des vanités ! mais encore plus insense

que vaine. L'église brille dans ses murailles, elle est nue dans ses pauvres. Elle couvre d'or ses pierres et laisse ses fils sans vêtements. » Il s'irritait surtout contre ces animaux étranges, partout sculptés sur les frises et les chapiteaux, car « telle est la variété de ces formes fantastiques qu'on a plus de plaisir à lire sur le marbre que dans son livre, et qu'on aime mieux passer le temps à les admirer tour à tour qu'à méditer sur la loi de Dieu ». Aussi toute décoration trop riche était exclue des sévères églises cisterciennes. Mais les rigoristes ne formaient qu'une minorité, et Suger exprimait mieux l'opinion générale : « Que chacun pense sur ce point ce que bon lui semble. Quant à moi, j'avoue me complaire dans cette opinion que plus les choses ont de prix, plus il y a obligation de les consacrer au service du Seigneur. » Ainsi le mouvement imprimé aux arts se fortifiait en se propageant; le progrès était continu, rapide : à l'art roman allaient succéder, dans la plus grande partie de l'Occident, les magnificences de l'art gothique.

Bibliographie.

Sur l'art germanique et barbare, voir surtout : Lindenschmidt, *Handbuch des deutschen Alterthumskunde*, 1889; — Barrière-Flavy, *les Arts industriels des peuples barbares de la Gaule*, 1901; — Salomon Reinach, *Antiquités nationales; description raisonnée du musée de Saint-Germain-en-Laye*, 1889. Le musée de Saint-Germain est fort intéressant à ce point de vue.

Pour le moyen âge proprement dit, voir les ouvrages de : Caumont, *Cours d'antiquités monumentales*, 6 vol., 1830-1841, et *Abécédaire d'archéologie*, 3 vol., doivent être cités en raison des services qu'ils ont rendus, mais ils ont vieilli; — Lenoir, *Architecture monastique*, 1852-1856; — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 vol., 1858-1868; *Dictionnaire du mobilier français*, 1858-1872 (c'est une véritable encyclopédie illustrée de l'art français du moyen âge; il y faut ajouter d'intéressants livres de vulgarisation : *Histoire d'une cathédrale et d'un hôtel de ville*, *Histoire d'un château*, *Histoire de l'habitation humaine*); — Quicherat, *Mélanges d'archéologie du moyen âge*, 1886, a été un des premiers, dans ses cours à l'école des Chartes, à définir avec précision les caractères stinctifs de l'architecture romane et de l'architecture gothique; — oisy, *Histoire de l'Architecture*, t. II, 1899; — Courajod, *Leçons ofessées à l'école du Louvre*, t. I; *Origines de l'art roman et gothique*,

1899; — Brutails, *l'Archéologie du moyen âge et ses méthodes*, 1900. — L'ouvrage d'ensemble le plus récent est celui d'Enlart, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance* (t. I : *Architecture religieuse*, 1902 ; t. II : *Architecture civile et militaire*, 1904); tous les travaux antérieurs y ont été utilisés et l'on y trouvera les indications bibliographiques qu'on ne peut donner ici. Dans *l'Histoire de l'art* publiée sous la direction d'André Michel, la deuxième partie du t. I, 1905, concerne l'art roman.

Pour diverses régions ont paru d'importantes monographies de : Verneilh, *l'Architecture byzantine en France*, 1851; — Révoil, *l'Architecture romane dans le Midi de la France*, 1866-1873; — Ruprich-Robert, *l'Architecture normande aux XIe et XIIe siècles*, 1884-1889; — Lefèvre-Pontalis, *l'Architecture religieuse des XIe et XIIe siècles dans l'ancien diocèse de Soissons*, 1894-1898, etc.

Pour la sculpture et les arts industriels, voir : de Baudot, *la Sculpture française au moyen âge et à la Renaissance*, 1878-1884; — Vitry et Brière, *Documents de sculpture du moyen âge*, 1904; — De Lasteyrie, *Etudes sur la sculpture française du moyen âge*, 1902, dans les monuments Piot publiés par l'Académie des inscriptions; — Molinier, *Histoire des arts appliqués à l'industrie*, 4 vol.; — Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle*.

Dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, plusieurs volumes intéressent la période traitée dans ce chapitre et dans le suivant : Corroyer, *l'Architecture romane ; l'Architecture gothique ;* — Lecoy de la Marche, *la Miniature ;* — P. Mantz, *la Peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe siècle ;* — Gerspach, *la Mosaïque*.

Il n'est point de région qui n'offre des spécimens intéressants de l'art du moyen âge. A Paris, le musée de Cluny est fort riche en ce qui concerne les arts industriels; et les moulages réunis au musée de sculpture comparée du Trocadéro permettent d'étudier dans d'excellentes conditions la sculpture du moyen âge.

CHAPITRE V

L'ART FRANÇAIS OU ART GOTHIQUE

SOMMAIRE. — L'apparition de l'art gothique coïncide avec les progrès du pouvoir royal et des institutions politiques dans notre pays, avec le développement des communes et de la prospérité urbaine. L'art gothique est notre art national du moyen âge : il est né dans l'Ile-de-France et la région environnante, au XIIe siècle; il a atteint son apogée au XIIIe siècle; les cathédrales de Paris, d'Amiens, de Reims, de Chartres en sont les plus beaux monuments. Ce sont nos artistes, nos *maîtres d'œuvres*, qui l'ont introduit dans les pays voisins, en Angleterre, en Allemagne. C'est vraiment l'*art français*.

En architecture, le style gothique est caractérisé : par la diffusion de la voûte d'arêtes sur nervures ou *croisée d'ogives;* par l'emploi des arcs-boutants qui, à l'extérieur, supportent la poussée des voûtes centrales; par la haute élévation des nefs des églises. En même temps, l'architecture militaire se perfectionne et dresse de robustes châteaux, comme celui de Coucy. L'architecture civile élève des hôtels de ville, des halles, des ponts, des hôtels seigneuriaux et bourgeois, comme la maison de Jacques Cœur, à Bourges.

La sculpture gothique est remarquable par la richesse de ses inventions, par la force, la vérité et l'élégance de ses figures; la décoration et l'ornementation sculptées tiennent dans les monuments, surtout dans les églises, une place extraordinaire. Certains *imagiers* du XIIIe et du XIVe siècle sont des sculpteurs de premier ordre.

Cependant, au XIVe et au XVe siècle, l'art gothique perd de sa simplicité, il se complique et se surcharge.

ÉVÉNEMENTS QUI ONT FAVORISÉ LA NAISSANCE DE L'ART FRANÇAIS. — Les événements politiques qui, dès le XIe siècle, avaient tant contribué au relèvement des arts, exercèrent, au

XIIe et au XIIIe siècle, une influence sans cesse accrue. Les croisades faisaient mieux connaître les monuments de l'Orient, les civilisations brillantes qui s'étaient développées là-bas, et éveillaient l'imagination des artistes. A l'intérieur, les progrès du pouvoir royal assuraient plus d'ordre et de prospérité. Aussi est-ce surtout dans le domaine du roi, dans la France qui se constitue, que l'activité est grande et que s'élèvent les beaux édifices. Suger, qui assure la puissance de Louis VI et Louis VII, fait reconstruire l'église de Saint-Denis avec une magnificence qu'il a lui-même décrite. Plus tard, les rois, Philippe-Auguste, saint Louis, interviennent dans le développement des arts. Mais, entre toutes les causes favorables qui agissent alors, une des plus importantes est la situation des villes. Partout se développe la vie municipale, grâce aux corporations ouvrières et marchandes qui en ont été le principe et qui en sont la force. Dans ces cités actives et puissantes vont se dresser les grandes cathédrales. Elles ne servaient pas seulement aux cérémonies du culte : en bien des villes, les bourgeois, les gens de la commune s'y réunissaient pour discuter leurs intérêts. Ainsi s'explique l'enthousiasme avec lequel les populations participaient à la construction des cathédrales, prodiguant leur argent et leur travail : l'amour-propre municipal les y poussait en même temps que la piété. Plusieurs contemporains ont décrit le spectacle de ces multitudes qui, au milieu des chants de fête, amenaient au chantier des matériaux et des vivres. Toutes ces belles églises s'élevaient d'abord avec une incroyable rapidité; de toutes parts on les voyait sortir de terre et bientôt dominer la ville. Mais beaucoup, dans la suite, ne se terminèrent que lentement ou restèrent inachevées : parfois l'ardeur qu'on avait montrée au début s'attiédissait, les bourgeois se construisaient des hôtels de ville et ne s'intéressaient plus au même degré à la cathédrale.

Les artistes du XIIIe siècle, leur condition, leurs connaissances. — En même temps la condition des artistes change; à partir de la fin du XIIe siècle, ce sont plus souvent qu'auparavant des laïques. Ils se groupent en corporations (peintres, imagiers, enlumineurs, etc.) qui ont leurs règlements et leur administration. Lorsqu'il s'agissait de construire un grand

édifice, toutes ces corporations artistiques y contribuaient; mais celui qui dirigeait l'ensemble des travaux était appelé le maître de l'œuvre. Les noms de plusieurs de ces maîtres d'œuvre nous sont connus. Robert de Luzarches, vers 1220, commença la cathédrale d'Amiens; Thomas de Cormont et son fils Regnault lui succédèrent. Pierre de Montereau, l'architecte de l'église abbatiale de Saint-Denis, a peut-être construit une des œuvres les plus exquises de ce temps, la Sainte-Chapelle (1240-1248)[1]; à la même époque, Jean de Chelles travaillait aux portails latéraux de Notre-Dame de Paris. Citons encore, entre bien d'autres, Hugues Libergier, qui construisit Saint-Nicaise à Reims (à partir de 1229), Jean d'Orbais, Jean le Loup, Bernard de Soissons, qui furent les premiers architectes de la cathé-

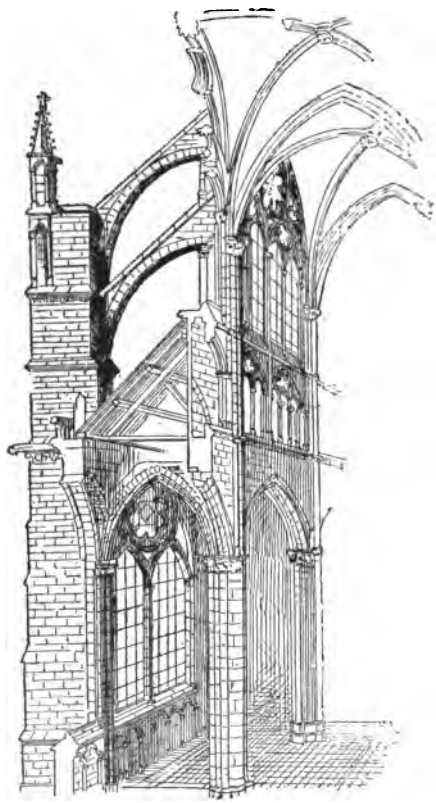


FIG. 87.
COUPE SUR CONSTRUCTION GOTHIQUE
(Amiens.)

1. L'attribution de la Sainte-Chapelle à Pierre de Montereau, qui paraissait consacrée, n'est pas absolument certaine : Stein, *Pierre de Montereau*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1900.

drale de Reims, Robert de Coucy qui y travailla plus tard, Erwin de Steinbach, qui commença la façade de la cathédrale de Strasbourg en 1277. On conserve à la Bibliothèque nationale un manuscrit qui donne une juste idée des connaissances de ces artistes, l'album de Villard de Honnecourt (publié par Lassus et Darcel en 1858). Il construisit la collégiale de Saint-Quentin; plus tard, il fut appelé en Hongrie, et quelques vieilles églises de ce pays pourraient être son œuvre; il visita aussi la Suisse. Nos architectes du moyen âge, on le voit, ne se confinaient pas dans leur ville; ils voyageaient beaucoup, entretenaient entre eux des relations. La variété des dessins de Villard de Honnecourt montre combien il était actif et versé dans la pratique des divers arts. L'architecture y tient une large place; mais à côté on y trouve des croquis pour des sculptures, des études d'après nature et même d'après l'antique. Il fait connaître aussi une méthode géométrique qu'il avait imaginée pour dessiner et grouper des figures; enfin il n'est pas jusqu'au problème du mouvement perpétuel dont il ne prétende donner une solution.

Du nom de l'art gothique ou français. — Toutes les circonstances qui viennent d'être indiquées favorisaient l'esprit d'initiative des artistes. Aussi, au cours du XIIe siècle, vit-on apparaître un style que les uns ont appelé *gothique*, d'autres *ogival*, termes qui tous deux sont inexacts. Le premier vient des Italiens qui, au XVIe siècle, tout épris de l'antiquité, ne voyaient dans les monuments du moyen âge que des œuvres barbares; mais en réalité les Goths n'ont rien à réclamer dans l'invention du style nouveau. Quant au mot *ogival*, il vient d'*ogive*, que nous appliquons aujourd'hui à l'arc aigu ou en tiers-point; mais c'est là un faux sens, car les architectes du moyen âge appelaient *ogive* ou *augive* (*crux augiva*) les fortes nervures de deux arcs diagonaux se croisant dans la travée d'une voûte (fig. 88)[1]. Les *augives* (du latin *augere*, augmenter) augmen-

1. Ce sont les architectes romans qui ont inventé la croisée d'ogives en appuyant la voûte d'arêtes sur les arcs à nervures. Il suffit dès lors de garnir de matériaux de remplissage légers les sections de voûte comprises entre les nervures. C'est ainsi qu'on obtient des voûtes moins pesantes et où la poussée, canalisée en quelque sorte par les nervures, aboutit aux piliers : de là la légèreté hardie et la souplesse de la construction gothique.

taient la solidité des voûtes. Le nom d'*art français* vaudrait mieux, et les contemporains s'en servaient souvent, *opus francigenum;* il serait à désirer que l'usage s'en établît au moins comme synonyme de celui d'*art gothique*.

CARACTÈRES ORIGINAUX DE LA CONSTRUCTION FRANÇAISE. — La construction française procède de la construction romane; elle en est le développement, mais elle se distingue par des caractères qu'il importe de déterminer. Dans la plupart des édifices du style nouveau, l'arc aigu, qu'il s'agisse des arcades, des arcs doubleaux, des fenêtres, des ornements, sauf le plus souvent les arcs diagonaux des voûtes, se substitue à l'arc en plein cintre. Ce fait a tout d'abord frappé l'attention, et l'on a vu dans l'arc brisé le caractère essentiel du gothique. Cet arc existait déjà dans bien des monuments orientaux, notamment dans les monuments antiques de la Perse et dans les monuments arabes. On a donc supposé, non sans vraisemblance, qu'il avait pu se propager de là en Occident. Mais il faut observer que chez les Arabes l'arc aigu n'est guère qu'une variété décorative à côté de l'arc en plein cintre ou de l'arc en fer à cheval; il

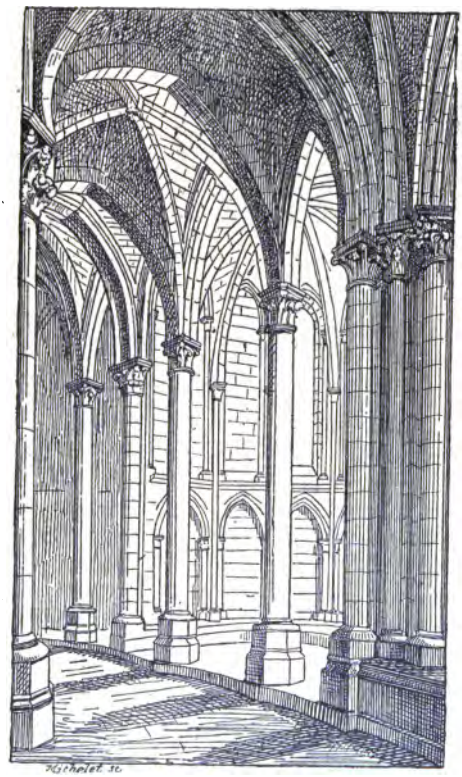


FIG. 88. — VOÛTE GOTHIQUE.

ne correspond pas à une complète transformation dans l'art

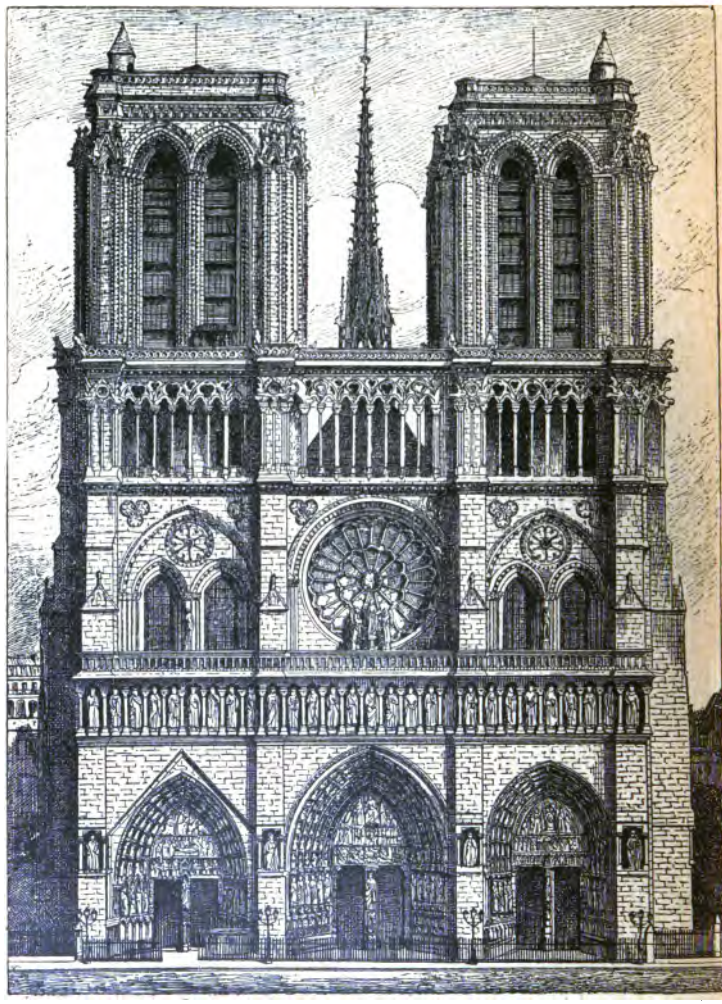


FIG. 89. — NOTRE-DAME DE PARIS. (Façade.)

de bâtir. D'ailleurs, à l'époque romane, l'emploi de l'

brisé est fréquent. C'est dans l'emploi plus savant et plus répandu de la voûte d'arêtes établie sur les nervures qui en forment l'ossature et qui en font la croisée d'ogives qu'il faut chercher le point de départ du style français (fig. 88). Mais la voûte d'arêtes, la croisée d'ogives, l'arc brisé ne constituent pas encore toute la construction nouvelle ; ces formes figurent déjà dans des monuments de style roman et même anté-

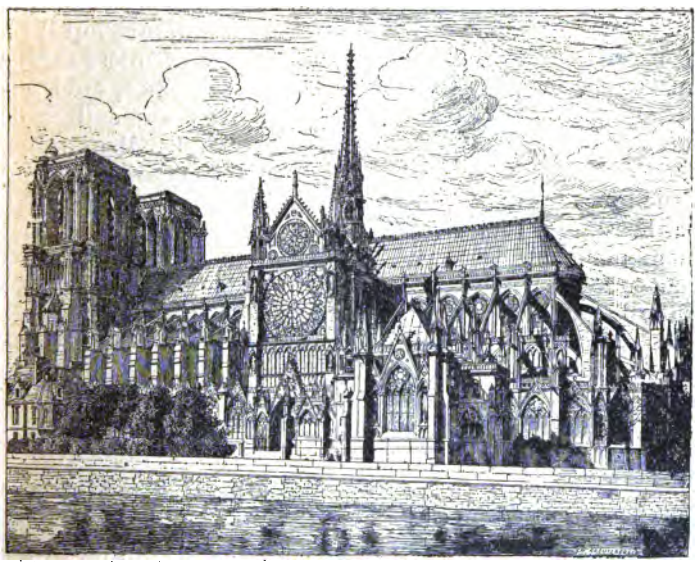


FIG. 90. — NOTRE-DAME DE PARIS.
(Vue latérale.)

rieurs ; il faut y joindre l'emploi des *arcs-boutants* qui placés à l'extérieur des édifices, exhaussés sur les contreforts, reçoivent la poussée de la voûte centrale (fig. 87). Grâce à cette combinaison et au développement des contreforts, les architectes peuvent donner aux voûtes centrales plus d'élévation et d'ampleur, diminuer l'épaisseur des murs, les percer : larges ouvertures, les supprimer presque. Dès lors tout ıspect de l'édifice change : l'église romane est souvent ırde et basse, l'église gothique s'élance hardiment dans

les airs et s'emplit d'une lumière que colorent les vitraux peints.

Origine française de l'art nouveau. — Tous ces progrès ne se sont accomplis que peu à peu, et il existe des édifices de transition où les combinaisons nouvelles se mêlent aux traditions romanes. L'architecture française n'apparaît entièrement constituée qu'à partir du milieu du XIIe siècle. Pendant longtemps l'Angleterre, l'Allemagne, la France se sont disputé l'honneur de son invention. Aujourd'hui il est bien établi qu'elle est née, au cours de la première moitié du XIIe siècle, dans l'Ile-de-France et la région environnante; on en surprend l'élaboration dans des églises de la vallée inférieure de l'Oise, à Morienval, à Bellefontaine, dans des églises picardes construites vers 1120. La reconstruction de l'église abbatiale de Saint-Denis (1137-1144), par les soins de Suger, en marque pour ainsi dire l'avènement définitif. Au XIIIe siècle, l'art nouveau atteint à son apogée; de cette époque datent les plus belles cathédrales : celle de Paris, commencée dès 1163, d'Amiens, de Reims (sauf la façade, qui est postérieure), de Chartres, etc. De la France centrale, dès le XIIe siècle, l'architecture gothique se répand dans les autres provinces, et chez les peuples voisins, où nos artistes vont la porter et où on l'appelle l'*architecture française* (*opus francigenum*).

La cathédrale. — La cathédrale en est l'expression la plus parfaite. Aussi est-il nécessaire d'en donner ici une description générale, qui, selon les édifices, peut présenter bien des variantes[1]. La façade principale, simple et nue dans l'ancienne basilique, déjà riche à l'époque romane, offre alors un immense développement et une splendide décoration. A l'étage inférieur, les trois portes sont profondes, disposées en portails, de façon à offrir comme une sorte d'auvent aux fidèles qui se pressent à l'entrée. Là, sur les côtés, se dressent des statues, des sculptures ornent les voussures, de vastes compositions se déroulent sur les

1. La cathédrale d'Amiens, la plus vaste de France, mesure 143 mètres de longueur hors œuvre, 65 m. 25 de largeur au transept. La haut du pavé au faîte du grand comble est de 56 m. 50, du pavé à l'ext mité de la flèche de 110 m. 95. Le plan couvre environ 8 000 mèt carrés. J'emprunte ces chiffres au livre de M. Gonse.

tympans. A l'étage supérieur, s'ouvrent de vastes fenêtres

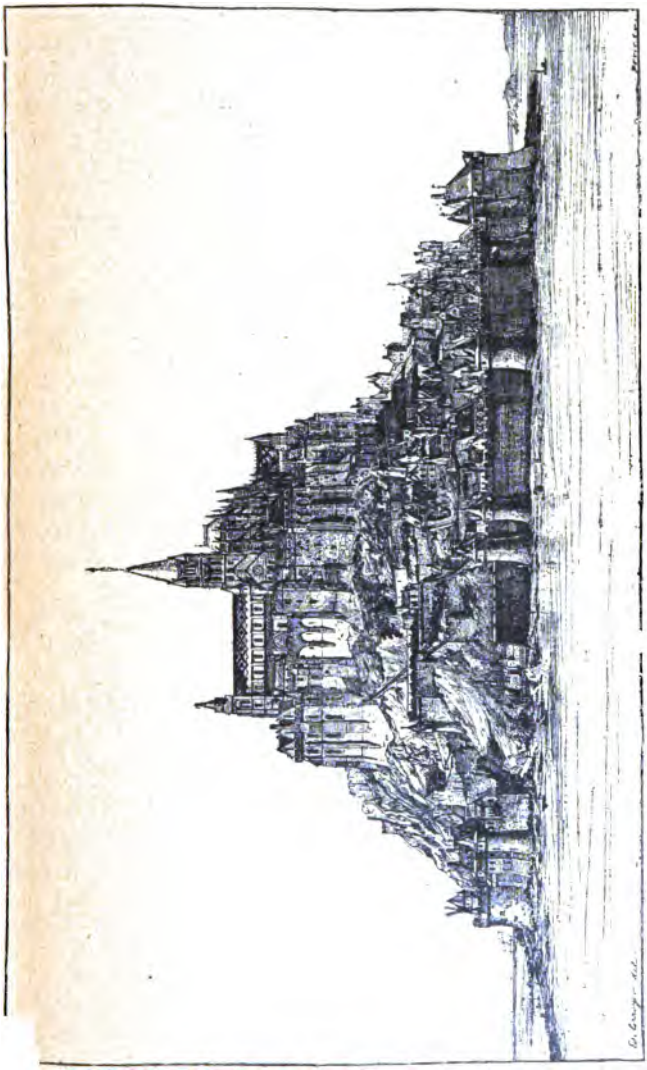


FIG. 91. — MONT SAINT-MICHEL. — ENCEINTE DU XVe SIÈCLE
(Restitution graphique d'après le dessin d'Ed. Corroyer.)

surtout la rose, qui atteint jusqu'à 15 ou 18 mètres de

diamètre; entre les découpures de pierre qui en divisent la surface s'insèrent des vitraux à travers lesquels la lumière pénètre pour se répandre, chaude et colorée, dans la grande nef. Des galeries séparent les différents étages de la façade et par là en accusent les divisions et en animent l'aspect; sous les arcades qui les forment sont souvent placées des statues. Enfin tout en haut se dressent des clochers, percés d'ouvertures nombreuses, couronnés par de sveltes pyramides, les flèches, qui s'élancent dans l'air à des hauteurs vertigineuses. Si l'on fait le tour de la cathédrale, aux extrémités du transept, la série des arcs-boutants et des contreforts, décorés d'élégants *pinacles* ou *clochetons* à leur sommet, s'interrompt pour faire place aux façades des portails latéraux

Pénétrons à l'intérieur : ce qui frappe d'abord, c'est l'originalité des voûtes nouvelles, si audacieuses dans leur essor (à Chartres, à Reims, 38 mètres ; à Amiens, 43 mètres; à Beauvais, 48), mais si sagement combinées dans leur construction. Les supports sont robustes, mais point lourds d'aspect, grâce aux colonnettes qui, en général, les enveloppent, puis plus haut se transforment en nervures et relient les arcs des voûtes à leurs supports. Au milieu de l'infinie variété des détails, tout est logique et symétrique, tout est réglé avec ordre, comme dans un immense atelier, plein d'animation, mais où rien n'est confus et où, malgré la diversité des mouvements, on saisit sans peine le principe qui préside à la direction du travail. Au rez-de-chaussée, entre les piliers, s'ouvrent les arcades; au-dessus, regardant sur la nef centrale, des deux côtés se développe une galerie, le *triforium*, qui de là se prolonge parfois autour du transept et du chœur. Plus haut enfin sont percées les fenêtres, auxquelles le nouveau système de construction a permis de donner des proportions immenses.

A l'extrémité des nefs s'étend le chœur, réservé au clergé. Tout d'abord il n'était séparé du reste de l'église que par une balustrade à hauteur d'appui. Cette disposition a été modifiée dans les églises monastiques : à la balustrade a succédé une haute barrière, le *jubé*, qui a transformé chœur ouvert en chœur fermé. De là, l'usage des jubés pénétré dans les cathédrales dès le XIIIe siècle : la foule q

se pressait dans les nefs était bruyante, parfois elle y tenait

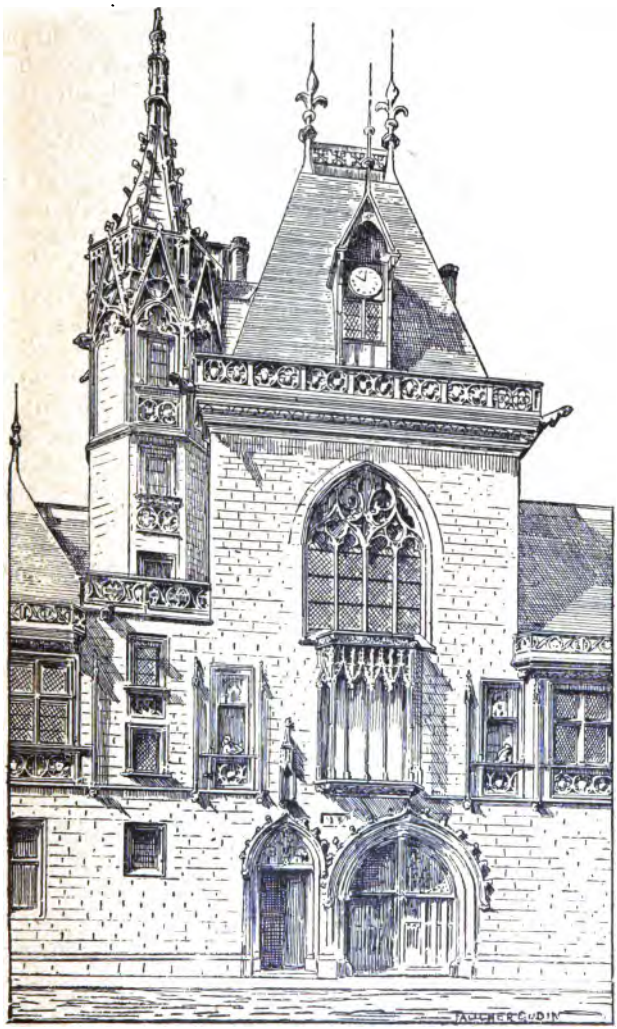


FIG. 92. — HÔTEL DE JACQUES CŒUR, A BOURGES.

des assemblées; le jubé assure le recueillement des clercs.

Sur la plate-forme sont dressés des pupitres pour la lecture de l'évangile et de l'épître. Dans le chœur sont placées les stalles de bois des chanoines, souvent richement sculptées, et le maître-autel qui, simple dans les anciennes basiliques, est devenu peu à peu un véritable monument. Primitivement le chœur allait jusqu'aux murs de l'abside. Plus tard on intercala une galerie voûtée, prolongement des bas côtés, sur laquelle s'ouvrirent des chapelles absidales : celle qui se trouvait dans l'axe même de l'édifice, la chapelle de la Vierge, par ses proportions plus fortes, devint parfois comme une petite église. Mentionnons enfin les cloîtres, ordinairement placés sur un des côtés de l'église, et qui, par leur plan, rappellent l'ancien atrium.

Parmi les dispositions que j'ai indiquées dans cette description, nécessairement fort incomplète, beaucoup ne datent point de l'architecture gothique, et se trouvent aussi dans les édifices romans : on peut dire que l'église gothique du XIIIe siècle offre la coordination de tout ce que les constructeurs du moyen âge avaient créé de plus original.

Le chateau. — L'architecture n'est point exclusivement religieuse : parmi les édifices qui expriment le mieux le caractère du temps, à côté de l'église se place le château. Par certains traits, le château féodal se rattache aux camps et aux forteresses de l'époque romaine ; cependant c'est au milieu des invasions normandes que l'architecture militaire du moyen âge a véritablement pris naissance. Les premiers châteaux sont grossièrement bâtis : un fossé, des palissades, quelques bâtiments de service, une tour en bois sur une éminence artificielle ou *motte*. Bientôt la pierre remplace le bois, les constructeurs améliorent les dispositions ; à la fin du XIIe siècle et au XIIIe, l'architecture féodale est dans toute sa force. Derrière un large fossé que protège une palissade (*barres*) se développe l'épaisse enceinte, flanquée de tours qui la divisent en *courtines*. Le sommet du mur se couronne de créneaux, c'est-à-dire d'entailles, de baies rectangulaires, d'où tirent les archers ; des constructions saillantes, d'abord en bois (*hourd*), puis en pierre, dont le plancher est percé de fentes (*mâch coulis*), permettent aux assiégés de précipiter d'énorm projectiles sur l'ennemi qui tente de saper le mur. S'

le pourtour règne un chemin de ronde. La porte d'entrée, à laquelle on n'a accès que par un pont-levis mobile, est

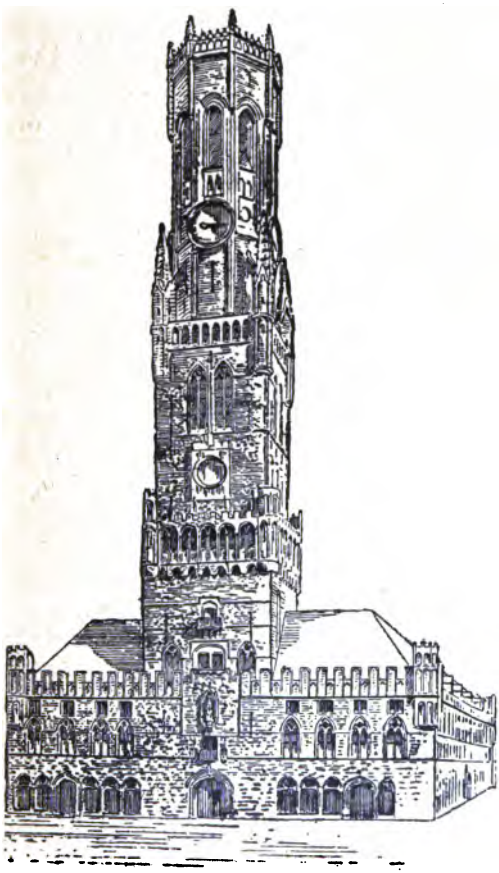


FIG. 93. — HALLE ET BEFFROI DE BRUGES (BELGIQUE).

tégée par deux fortes tours. L'intérieur du château se ise en deux *bailles* ou cours : la première est occupée par les ɔendances, les ateliers et les logements des artisans ; un

nouveau rempart la sépare de la seconde. Là se trouvent les logis du seigneur et de ses gens, et, sur un des côtés, adossé au mur, mais séparé des autres bâtiments par un fossé, se dresse le *donjon :* dans cette énorme tour, cylindrique, rectangulaire, polygonale, selon les époques et les pays, divisée en plusieurs étages, le seigneur peut soutenir un dernier siège. Parmi les plus redoutables châteaux de ce temps, citons le château Gaillard en Normandie, construit sous la direction même de Richard Cœur de Lion, mais surtout le château de Coucy (XIIIe siècle) : le donjon de Coucy, dont les murs avaient plus de 7 mètres d'épaisseur, mesurait 55 mètres de haut sur 30 mètres de diamètre. Ce système de défense n'était pas, du reste, exclusivement réservé aux demeures seigneuriales : on le retrouvait dans les villes, et les enceintes d'Aigues-Mortes, de Carcassonne, d'Avignon, offrent de remarquables modèles de l'architecture militaire du XIIIe siècle. Le château de Pierrefonds (1390-1420), qui a été restauré par Viollet-le-Duc, est un remarquable type de l'architecture militaire pendant la guerre de Cent ans. Les monastères eux-mêmes sont parfois de véritables forteresses, comme la célèbre abbaye du mont Saint-Michel (fig. 91).

L'ARCHITECTURE CIVILE. — A côté de l'architecture religieuse et de l'architecture militaire grandit l'architecture civile. Si les villes du moyen âge étaient souvent étroites et tortueuses, on aurait tort de se figurer nos aïeux vivant tous dans de misérables masures. Grand nombre d'artisans et de marchands avaient des maisons bien construites, d'un aspect élégant et pittoresque; les riches bourgeois possédaient de véritables hôtels. Telle était la maison de Jacques Cœur, à Bourges (XVe siècle), qui existe encore (fig. 92), et les contemporains qui décrivent d'autres demeures de ce genre, vastes, richement meublées, montrent qu'il n'y faut point voir une exception[1]. Les bourgeois, en bien des endroits, veulent aussi avoir leur maison commune ou hôtel de ville. La partie essentielle en est le *beffroi*, sorte de donjon municipal; là sont les cloches qui appellent les citoyens aux assemblées : priver une ville de son beffroi et

1. Voir notamment Leroux de Lincy, *Paris et ses historiens* [illegible] *XIVe siècle*, 1868 : maison de J. Duchié décrite par Guillebert de M[illegible]

de ses cloches, c'est proclamer la déchéance de ses institutions. Une grande salle où délibèrent les conseils, des archives, des corps de garde, une prison complètent l'édifice; sur la façade s'applique un perron où s'ouvre une loge : de là les magistrats peuvent haranguer la foule réunie sur la place. Les beaux hôtels de ville du moyen âge sont maintenant assez rares dans le midi et le centre de la France ; on les rencontre vers le nord, où la vie municipale a été si énergique. Ainsi à Douai, à Arras (xve siècle), à Saint-Quentin (xvie). Parmi les plus importants, on peut citer ceux de Bruxelles et de Louvain (xve siècle); à Bruxelles le beffroi atteint une hauteur de 114 mètres, et la grande salle est longue de 60 mètres. Dans ce même pays on trouve encore les plus beaux modèles de ces halles couvertes qui, pour les grandes villes marchandes du moyen âge, étaient le centre du commerce : telles sont celles de ruges (fig. 93) et d'Ypres, qui datent du xiiie et du xive siècle. ême au point de vue de la distribution intérieure des édifices de l'hygiène, l'architecture civile du moyen âge était habile vigilante : c'est ainsi que les hôpitaux d'Angers (xiie siècle),

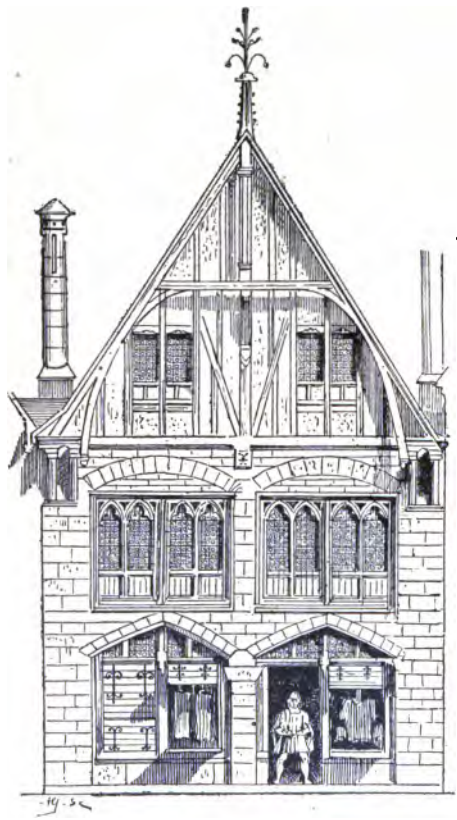


FIG. 94. — MAISON DU XIVe SIÈCLE.

de Tonnerre (XIIIe siècle), de Beaune (XVe siècle), aux salles amples, bien aérées, sont fort supérieurs aux hôpitaux qu'on fit dans la suite et même à bon nombre de nos hôpitaux modernes. Certaines villes, construites de toutes pièces au moyen âge (d'où le terme de Villeneuve), sont régulières et symétriques.

FIG. 95. — STATUES DE LA CATHÉDRALE DE REIMS. (XIIIe siècle.)

Entre toutes les villes d'Europe, Paris est alors célèbre par son importance politique et ses richesses, par son Université, mais aussi par ses monuments. Au commencement du XIVe siècle, Jean de Jandun en composait un éloge enthousiaste ; il célébrait les beautés de Notre-Dame, de la Sainte-Chapelle, du palais royal, pl tout auprès, à l'endroit où se trouve maintenant le Palais Justice ; il décrivait les richesses entassées à la halle

Champeaux. Pour lui déjà, l'existence à Paris est la seule vraie, ailleurs on ne vit qu'à demi. L'hôtel de Cluny, qui ne fut commencé que vers 1490, l'hôtel de Sens (1475-1525), la tour de Jean Sans Peur, rue Tiquetonne, l'hôtel de Clisson (Archives nationales), sont les seuls restes importants de l'architecture civile parisienne à l'époque gothique.

La sculpture. — Au XIIIe siècle et dans les grandes cathédrales, surtout à Paris, à Bourges, à Amiens, à Chartres, à Reims, la sculpture gothique atteint à tout son éclat. Et qu'on ne croie pas qu'il s'agisse d'une beauté relative, que dépareraient à chaque instant des fautes de goût et des maladresses d'exécution ; les sculpteurs de ce temps, dans quelques-unes de leurs œuvres, sont arrivés à un harmonieux ensemble de qualités : ils ont réalisé sous des formes simples, vraies, élégantes, l'idéal le plus élevé. A ce moment, aux influences étrangères, aux traditions conventionnelles, l'art français a substitué définitivement l'observation de la nature; il est maître de ses procédés et de ses conceptions, il s'épanouit dans toute sa vigueur et sa grâce. Déjà, sur la façade des églises antérieures, les artistes avaient développé ces vastes séries de compositions où se déroulait quelque sorte l'épopée chrétienne. Au XIIIe siècle, ; poèmes s'enrichissent comme de chants nouveaux : décoration des portails et des façades devient une im-

FIG. 96.
STATUE A LA SAINTE-CHAPELLE.
(XIIIe siècle.)

mense encyclopédie imagée que domine la foi : vertus et vices, arts, sciences, travaux, tout y figure et s'y rattache à l'idée religieuse. C'est le moment où l'esprit du moyen âge, confiant dans sa force et comme enivré de lui-même, rêve l'universalité de la science ; Vincent de Beauvais

FIG. 96 *bis*. — TÊTE DE FEMME.
(Portail de Reims.)

écrit son *Speculum majus* où prennent place toutes les connaissances, saint Thomas touche à toutes les questions.

Dans ces bas-reliefs et dans ces statues, la vérité des types et des mouvements, l'expression dramatique s'accentuent avec force. Non seulement les attitudes sont justes vivantes, mais le caractère moral est marqué avec pré

sion. Les vierges, les saintes, les élus conservent une physionomie douce et mystique; mais les apôtres, les saints, les personnages historiques ont les traits qui conviennent à des penseurs ou à des hommes d'action. Les corps mêmes, quoi qu'on ait dit, ne manquent point de réalité ; on les sent vivre sous les draperies, et, quand par

FIG. 97. — TYMPAN DU PORTAIL MÉRIDIONAL A NOTRE-DAME DE PARIS.
(XIIIe siècle. — Histoire de saint Étienne.)

hasard le sculpteur traite une figure nue, il y fait preuve de qualités d'observation.

Les mêmes caractères se retrouvent dans la sculpture d'ornement. Ainsi les motifs empruntés à la flore sont choisis et traités d'après un esprit tout nouveau. On renonce aux anciens modèles, aux feuillages conventionnels de style romain ou byzantin, l'artiste s'adresse aux bois et aux champs voisins : le chêne, le hêtre, le houx, le chardon, le chou frisé, etc., lui fournissent les feuillages dont il enveloppe

ses moulures et ses chapiteaux. Dans toutes ses œuvres enfin, la sculpture du XIIIe siècle est naturaliste, au meilleur sens du mot. A cette époque, comme au XIIe siècle, plusieurs écoles existent qui chacune ont quelques qualités propres: ainsi celles de l'Ile-de-France, de la Picardie, de la Champagne, de la Bourgogne, mais toutes sont animées du même esprit.

FIG. 98. — LA FILLE DE JEPHTÉ.
(Miniature du psautier de saint Louis.)

VITRAUX ET MINIATURES.—En revanche, l'art gothique ne ménage à la peinture murale qu'un rôle secondaire. Ce n'est point qu'il dédaigne les effets de coloris, les ornements peints couvrent les parois, imitant souvent les dessins des étoffes, et la polychromie s'étend aux moulures et aux chapiteaux; mais, sauf dans les châteaux, les murs, percés de fenêtres et d'arcades, n'offrent guère les surfaces continues que réclament de vastes compositions; aussi le plus souvent est-ce sur les fenêtres mêmes que le peintre trouve où s'exercer. Grand nombre de cathédrales ont conservé en partie leurs superbes verrières; les sujets y sont traités avec le même talent que dans les œuvres de la sculpture, les tons y sont combinés avec une harmonie et un sentiment juste de l'effet qui s'altéreront dès le XIVe siècle. Nulle part ce système de décoration n'a employé avec plus d'éclat qu'à la Sainte-Chapelle

Paris : à l'étage supérieur, les murs sont, pour ainsi dire, supprimés et remplacés par les vitraux aux tons diaprés, si bien que, pour employer le langage d'une vieille légende chrétienne, les parois semblent construites avec de la lumière. L'ornementation des manuscrits est toujours en honneur : les miniaturistes et les calligraphes de Paris sont fort célèbres, même à l'étranger. Suivant la même voie que les sculpteurs, ils délaissent les conventions, s'inspirent de la nature; parmi leurs figures, beaucoup sont évidemment des portraits. Leur dessin est à la fois précis et souple, leur style élégant et fin. Les bordures d'ornements, les lettres initiales, lettrines, sont d'un goût exquis. De très belles œuvres de ce genre datent du règne de saint Louis; tel entre autres le psautier du roi (Bibliothèque nationale).

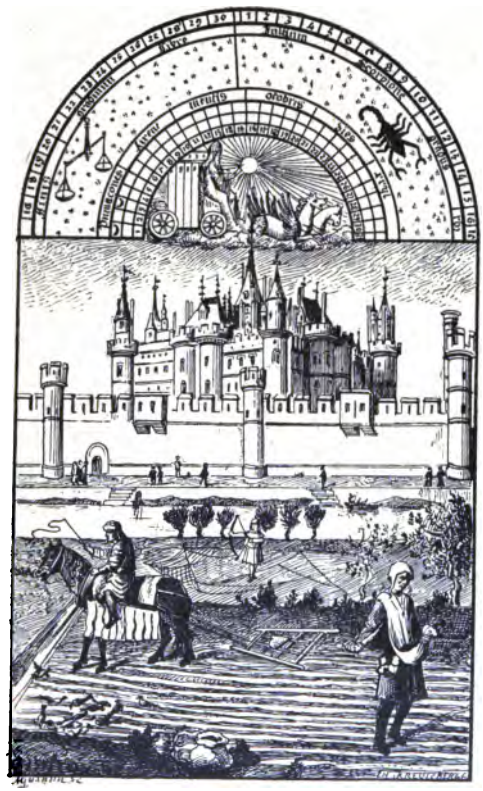


FIG. 99. — LE LOUVRE SOUS CHARLES V.
(Miniature des Heures du duc de Berry, frère de Charles V.)

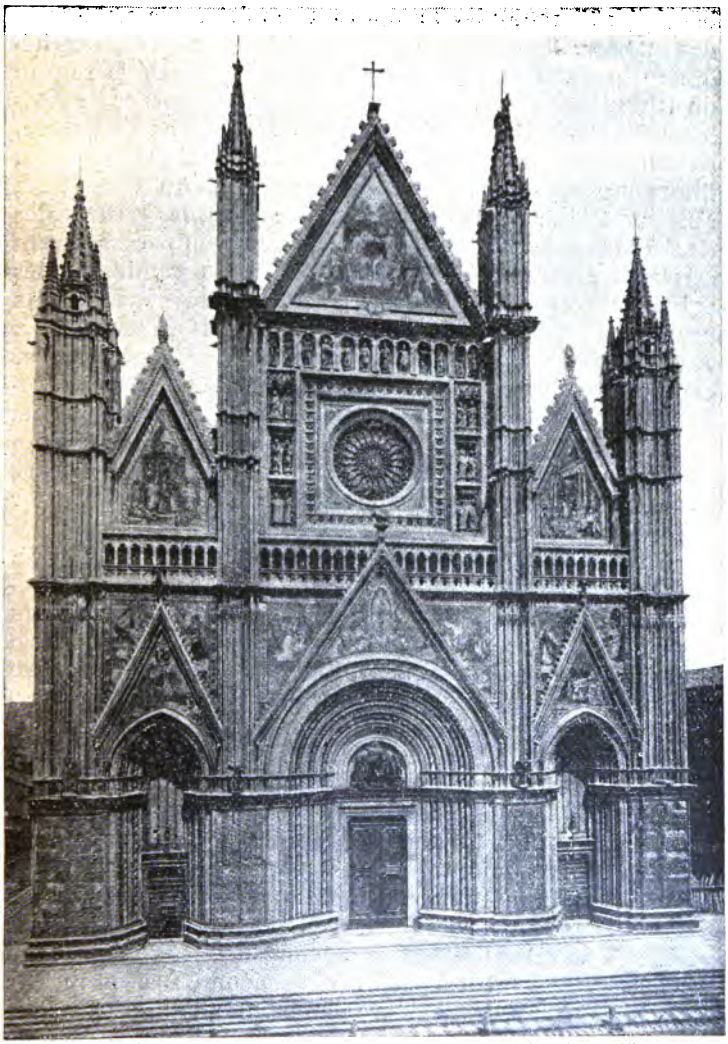
ÉPOQUES DE L'ART GOTHIQUE. — Considéré dans son semble, l'art gothique est à son apogée au XIIIe siècle; il it alors harmonieusement la force et l'élégance, la nplicité et l'habileté technique; aussi est-ce cette époque

qu'on s'est attaché surtout à faire connaître ici. Déjà, dès le siècle suivant, ces qualités s'altèrent. Ce n'est point que les arts aient cessé d'être en honneur, loin de là : princes, seigneurs, bourgeois déploient un faste extraordinaire, encouragent les artistes et recherchent leurs œuvres. Charles V les appelle à sa cour. Mais les artistes du XIVe et du XVe siècle n'ont plus le goût aussi sûr que ceux du XIIIe, et le désir de faire preuve d'originalité les entraîne à des innovations dangereuses. En architecture (parmi les plus belles églises du XIVe et du XVe siècle, citons Saint-Ouen de Rouen, Sainte-Cécile d'Albi, etc.), ils veulent étonner le regard par la légèreté et la richesse des constructions; du coup ils méconnaissent parfois les lois des proportions et le rapport exact de l'ornementation à la construction[1].

L'art français produit encore bien des œuvres dignes d'étude et qui charment l'œil, cependant il a perdu la fraîcheur saine et simple, la grâce naturelle de la jeunesse; il recourt aux artifices pour se faire admirer, et de beau devient souvent joli. A cette époque on construit moins de grandes églises, plus de chapelles; l'architecture seigneuriale fait une plus large part à la recherche du confortable : l'aspect des châteaux devient moins rude, les hôtels, les demeures de plaisance se multiplient, l'art civil tient une place de plus en plus grande. En sculpture et en peinture s'accomplit une évolution dont les caractères seront indiqués à propos des origines de la Renaissance française.

L'ART GOTHIQUE HORS DE FRANCE. — C'est en France qu'il m'a paru le plus intéressant d'étudier l'art gothique; mais, s'il est né chez nous, il s'est répandu de là dans toutes les contrées voisines. Les pays du Nord surtout lui ont fait bon accueil et lui sont restés longtemps fidèles. En Allemagne, le nouveau style apparaît, au XIIIe siècle, à Notre-Dame de Trèves (1227-1244), à Sainte-Elisabeth de Mar-

1. On donne souvent au gothique de la fin du XIIIe et du XIVe siècle le nom de *rayonnant*, à celui du XVe et du XVIe siècle le nom de *flamboyant;* mais on n'est pas toujours d'accord sur l'application chronologique de ces termes. Le style flamboyant, qui se distingue notamm t par l'exagération et la complication de l'ornementation, s'est introd t chez nous au cours de la guerre de Cent ans et paraît d'origine angla .



Cliché Alinari, Florence

FIG. 100. — FAÇADE DE LA CATHÉDRALE D'ORVIETO

bourg (1235-1283); il atteint à tout son éclat à la cathédrale de Cologne, commencée en 1248, où l'imitation de la cathédrale d'Amiens est si visible dans le chœur. De la région du Rhin il se propage dans toutes les autres parties de l'Allemagne et plus au nord, en Scandinavie. En Angleterre, c'est un maître français, Guillaume de Sens, qui, en 1175, l'introduit à la cathédrale de Canterbury. Au XIIIe siècle, s'élèvent l'église de Westminster à Londres, les cathédrales de Salisbury, de Lincoln, etc. Déjà cependant se montrent certaines différences avec l'architecture du continent; les églises anglaises n'ont régulièrement que trois nefs, et aux absides circulaires se substituent souvent des chœurs carrés. Au XIVe siècle, en Angleterre comme en France, l'art se complique, c'est ce que les Anglais appellent le *style décoratif* (cathédrales d'Exeter, d'York). Enfin, au XVe et au XVIe siècle, le style Tudor pousse la prodigalité de l'ornementation à un degré que n'atteignait même pas notre style flamboyant; la chapelle d'Henri VII à Westminster (1502-1520) en est le plus curieux exemple.

En Espagne et en Portugal, les monuments où l'on trouve les plus anciennes traces du gothique sont les cathédrales de Burgos (commencée en 1221) et de Tolède dont le maître d'œuvres fut un Français. Lors de la construction du monastère de Batalha (fin du XIVe siècle), le roi Jean Ier de Portugal fit appel à des architectes étrangers et notamment à un Français, maître Huguet. En Espagne, le nouveau style se mêle parfois à des éléments arabes. Quant à l'Italie, elle n'a point repoussé le gothique, et il est faux d'écrire, comme on le fait souvent, qu'il ne s'y rencontre que par exception. Ce sont des moines cisterciens français qui l'y ont introduit et il a fait son apparition à l'abbaye de Fossanova, entre Rome et Naples, qui fut reconstruite de 1187 à 1208; en Toscane, la plus ancienne construction gothique est l'église de San Galgano, commencée au XIVe siècle, également d'origine cistercienne. Des moines de San Galgano furent, dans la seconde moitié du XIIIe siècle, les maîtres de l'œuvre de la cathédrale de Sienne. Dans le sud de l'Italie, le style nouveau se répand dans la secon[illegible] moitié du XIIIe siècle, sous l'influence de Charles d'An[illegible] et de ses successeurs. Les documents font connaître les no[illegible]

de nombreux architectes français qui y ont travaillé. Mais, fidèle aux traditions antérieures, obéissant à d'autres goûts que les peuples du Nord, l'Italie n'accepte point tout entier le style gothique. Très souvent elle ne lui emprunte que des éléments décoratifs, laissant de côté les éléments essentiels de la construction, hautes voûtes, arcs-boutants; partout sous le gothique perce le roman. L'église de Saint-François à Assise (1236-1259), la cathédrale de Sienne, la cathédrale d'Orvieto (fig. 100) (commencée en 1290), plus tard la cathédrale de Milan (commencée en 1386) comptent parmi les plus célèbres monuments gothiques de l'Italie. Du reste, nous aurons occasion de revenir, dans le chapitre suivant, sur l'architecture italienne au moyen âge. Enfin, en Orient même, en Syrie, à Chypre, à Rhodes, etc., l'art gothique pénétra avec les croisés.

L'INFLUENCE ARTISTIQUE DE LA FRANCE A L'ÉTRANGER. — Au milieu de ce développement général, l'influence française est partout sensible, et souvent c'est à nos artistes que s'adressent les étrangers. On a déjà vu plus haut que Guillaume de Sens avait travaillé en Angleterre, Villard de Honnecourt en Hongrie. « Entre 1259 et 1278, le doyen de la collégiale de Wimpfen, près Heidelberg, charge un architecte arrivé de « Paris en pays de France », de lui faire son église en ouvrage français, *opere francigeno*. En 1287, Étienne Bonneuil part de Paris avec dix compagnons pour construire la cathédrale d'Upsal, et nos ouvriers conservent au loin leur renommée. L'empereur Charles IV, lors de son voyage en France sous Charles V, emmène avec lui des architectes à qui l'on attribue plusieurs édifices de Bohême. La cathédrale de Prague est commencée (1343) par un artiste français, Matthieu d'Arras. Henri Arler, de Boulogne, au XIIe siècle, fait les plans de la cathédrale d'Ulm. L'Espagne emploie des architectes et des sculpteurs français. Vers la fin du siècle, ce sont des Français qui tracent le plan du dôme de Milan, et un Parisien, Nicolas Bonaventure, en dirige les travaux. » (Renan.) Jean Mignot, Jean Noquelin de Saint-Omer y travaillent après lui. Ce fut un arisien, Thierri, qui commença à Chypre la cathédrale de icosie (première moitié du XIIIe siècle). Les étrangers x-mêmes reconnaissent alors l'excellence de la France et

regardent Paris comme le centre de la civilisation. Il a fallu d'étranges aberrations pour nous faire mépriser si longtemps les beautés de cet art gothique auquel nous devons de tels titres de gloire et qui est, par excellence, notre art national.

Bibliographie.

Voir les ouvrages cités à la fin du chapitre précédent.

Histoire de l'Art, publiée sous la direction d'André Michel, 1906, t. II : Formation, expansion et évolution de l'art gothique. — Gonse, *l'Art gothique*, 1891, ouvrage d'ensemble fort bien illustré. — Mâle, *l'Art religieux en France au XIIIe siècle, études sur l'iconographie religieuse*, 1902. — *Les Archives de la commission des monuments historiques*, publiées par la Direction des Beaux-Arts, offrent une riche série de relevés architecturaux et de reproductions. — L. Gautier, *la Chevalerie*, 1884, sur le château et la vie féodale. — Corroyer et Marcou, *Catalogue raisonné du musée de sculpture du Trocadéro* (XIVe et XVe siècles), 1892.

Parmi les nombreuses monographies relatives à cette période, voir notamment: de Lasteyrie, *les Origines de l'architecture gothique*, 1901; — Vitet, *Cathédrale de Noyon*, 1845; — Lefèvre-Pontalis, *Cathédrale de Noyon*, 1900; — Lassus et Viollet-le-Duc, *Notre-Dame de Paris*; — Durand, *Monographie de la cathédrale d'Amiens*, 1901-1903, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*; — Bégule et Guigue, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, 1880; — Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, 1888-1902, qu'il faut rectifier avec le travail plus récent de Lefèvre-Pontalis, *Les architectes et la construction de la cathédrale de Chartres*, 1905, dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de France*; — Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVIe siècle*. — Corroyer, *le Mont Saint-Michel*, 1877; — De Vogüé, *les Églises de la Terre sainte*, 1860; — Enlart, *Origines de l'architecture gothique en Italie*, 1894; *l'Art gothique et la Renaissance en Chypre*, 1899. — Comme guide pour les monuments de Paris, de Guilhermy, *Itinéraire archéologique de Paris*, 1855, est encore utile, mais devrait être remis au courant.

LIVRE III

LA RENAISSANCE

CHAPITRE PREMIER

LA RENAISSANCE ITALIENNE DEPUIS LE XIIIe SIÈCLE JUSQUE VERS LA FIN DU XVe SIÈCLE

SOMMAIRE. — En Italie, à partir du XIIIe siècle, se produit une brillante renaissance. Diverses causes y contribuent : le développement de la vie et de la prospérité urbaines, la naissance de la littérature italienne avec Dante, le réveil du mysticisme populaire avec saint François d'Assise, enfin l'étude des œuvres littéraires et artistiques de l'antiquité qui va grandissant, et, au XVe et au XVIe siècle, devient un véritable culte (c'est ce qu'on appelle l'*humanisme*).

Dans l'Italie centrale, Pise, Sienne, mais surtout Florence, sont les centres de cette première renaissance. Nicolas de Pise, au XIIIe siècle, renouvelle la sculpture, en partie par l'imitation des bas-reliefs romains, Giotto renouvelle la peinture par l'observation de la nature. Au XVe siècle, l'école florentine est dans tout son éclat avec l'architecte Brunelleschi, avec des sculpteurs tels que Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia; avec des peintres tels que Masaccio, Fra Angelico, Ghirlandajo, Botticelli, etc. Les Médicis la protègent. L'influence de l'antiquité, la tendance au naturalisme caractérisent la plupart de ces artistes. Près de là, en Ombrie, l'école du Pérugin conserve les traditions de l'art religieux. Dans le nord, à Padoue, Mantegna se distingue par ses qualités de vigueur et

la fière allure de ses compositions et de ses figures. A Venise, avec Crivelli, les Bellini, Carpaccio, s'épanouit déjà une école remarquable surtout par la richesse du coloris. D'ailleurs, à cette époque, la plupart des villes ont leurs artistes, leurs écoles, l'Italie est tout entière animée de la fièvre du beau.

Situation de l'Italie. — On a souvent cru que toute culture artistique avait à peu près disparu en Italie pendant la période du moyen âge qui précéda le XIIIe siècle. Les monuments sont encore aujourd'hui assez nombreux pour réfuter cette erreur. Parfois même, sur divers points, se sont manifestés des mouvements de renaissance : ainsi, dans le nord avec les architectes lombards, les *maestri comacini;* en Sicile, à l'époque normande; dans le sud de l'Italie, sous l'influence du grand monastère du mont Cassin, et plus tard, au temps de Frédéric II; à Rome, notamment avec les artistes connus sous le nom de *Cosmati*. Quel que soit l'intérêt de ces tentatives, la véritable renaissance italienne, telle qu'elle s'est développée d'une façon continue jusqu'au XVIe siècle, ne commence nettement qu'au XIIIe siècle. La sculpture en Italie était encore gauche et sans accent, alors qu'au XIIe siècle et au commencement du XIIIe elle produisait en France des chefs-d'œuvre.

Dans le nord et le centre surtout, s'étaient formées de véritables républiques, prospères par leur industrie et leur trafic, et où la vie politique était très ardente. Au XIIe et au XIIIe siècle, Pise, Gênes et surtout Venise étaient à la tête du commerce chrétien en Orient; Milan dominait en Lombardie; Florence, la cité démocratique par excellence, répandait partout ses draps et ses soies. Cet accroissement de la richesse chez des populations intelligentes devait amener le progrès des arts. Pise, par exemple, a été un des premiers centres de l'art en Toscane. A la suite d'une victoire sur les Siciliens, les Pisans commencent la construction de leur cathédrale (1063), qui subsiste comme un des premiers monuments originaux de l'architecture italienne et où se trouve déjà ce mélange de marbres de divers tons qui sera un des traits de l'architecture toscane. A côté de la cathédrale, se dresse bientôt le Baptistère, œuvre de Diotisalv (1153), puis, le Campanile ou clocher, la Tour penchée

auxquels travaillèrent d'abord Guillaume d'Inspruck et Bonannus. Ces édifices, auquel s'ajouta plus tard le Campo Santo (cimetière), forment un ensemble d'art merveilleux. A Florence, la Renaissance s'annonce par la belle église de San Miniato (XIIe siècle), sur une colline qui domine la ville. Le célèbre Baptistère, qui servit d'abord de cathédrale, est peut-être un monument antique, mais remanié et transformé. L'amour-propre municipal étant fort vif, chaque ville voulut

Cl. Alinari, Florence.

FIG. 101. — NICOLAS DE PISE. — PRÉSENTATION AU TEMPLE. (Pise.)

avoir de beaux édifices ; les bourgeois opulents se piquèrent d'une même émulation : ainsi se formèrent dans bien des cités des écoles artistiques originales. Plus tard, les hommes d'État qui parvinrent à établir leur pouvoir aux dépens des anciennes institutions, comme les Médicis à Florence, les Visconti et les Sforza à Milan, etc., conservèrent ces traditions : au milieu des révolutions politiques, l'art se développa donc sans interruption.

La littérature et les croyances exercèrent aussi sur sa naissance une puissante influence. Par bien des côtés l'art

italien procède de Dante et de saint François d'Assise, dont le prestige a été si grand et si populaire en Italie à cette époque. Dante, qui, dans la *Divine Comédie*, abandonne le latin, la langue du passé, pour l'idiome vulgaire, montre aux artistes comment il faut s'affranchir des traditions, en même temps que ses conceptions mystiques, ses descriptions

Cl. Alinari, Florence.

FIG. 102. — GIOTTO. — RÉSURRECTION DE LAZARE. — (Padoue.)

pleines de vie s'emparent de leurs imaginations et les inspirent. Saint François prêche aux hirondelles, au loup de Gubbio; dans un cantique d'une poésie ardente, il invoque la création entière et appelle les étoiles, les vents, les oiseaux, ses frères et ses sœurs; par là il consacre l'amour de la nature. Alors un souffle nouveau pénètre l'art : Giotto, le grand novateur en peinture, est l'ami de Dante en même temps qu'une partie de son œuvre célèbre saint François et chez presque tous les artistes de ce temps se retrouve l

double souvenir du saint et du poète. Qu'on y ajoute l'étude de l'antique, qui apparaîtra surtout au xve siècle, et l'on aura

Cliché Alinari, Florence.

FIG. 103. — SIMONE DI MARTINO (SIMONE MEMMI). — L'ANNONCIATION.
(Florence — Galerie des Offices.)

les principaux éléments de la renaissance italienne : l'expression de la vie, l'observation de la nature, l'influence du passé.

L'ART ITALIEN AU XIIIe ET AU XIVe SIÈCLE. — Au XIIIe siècle et au commencement du XIVe, trois hommes personnifient l'art sous ses trois formes principales : Nicolas de Pise, Giotto, Arnolfo di Cambio.

Nicolas de Pise est né entre 1205 et 1207. Il était originaire de l'Italie du Sud, de la Pouille. Les grands travaux, qui marquent une évolution nouvelle dans la sculpture, sont de sa vieillesse : ainsi la chaire du Baptistère de Pise (1260), la chaire de la cathédrale de Sienne (1266-1268), à laquelle son fils Jean a collaboré[1]. Dans ces bas-reliefs, si les sujets religieux sont ceux que traitait le moyen âge, si Nicolas de Pise se rattache à l'art gothique et même, dans une certaine mesure, à la sculpture française du XIIIe siècle, le style se rapproche de l'antique. On a pu prouver que les sarcophages romains conservés au Campo Santo de Pise ont frappé l'artiste, qu'il leur a emprunté même certaines figures, alors qu'il travaillait à la chaire du Baptistère. Ainsi s'est transformé son style ; mais ses personnages sont encore lourds, ses compositions souvent gauches. Son fils Jean (1240-1320), qui fut l'architecte du Campo Santo de Pise (1278-1283), s'inspire plus de la nature, il est aussi plus apparenté à nos sculpteurs gothiques ; ses œuvres, dont les morceaux sont au musée de la ville, comme la chaire de la cathédrale de Pise (1303-1311), celle de Saint-André à Pistoia sont pleines de vie et d'une énergie qui va jusqu'à la violence. L'influence de l'école de sculpture pisane s'est étendue à Venise et à tout le nord de l'Italie. A Florence, André de Pise (1270-1348), l'auteur d'une des portes du Baptistère, où les figures sont si gracieuses et si élégantes, fut le créateur de l'école de sculpture florentine. Citons encore parmi les principales œuvres de cette époque les admirables bas-reliefs de la cathédrale d'Orvieto.

Jusqu'au XIIIe siècle, d'une manière générale, l'art byzantin exerce sur la peinture italienne une action profonde. Sans doute, çà et là, quelques artistes font preuve d'originalité, on trouve quelques traces d'écoles indigènes, mais c'est seulement avec Giotto (1266-1337) que la peinture pren-

1. Nicolas et Jean de Pise ont aussi collaboré à la belle fontaine Pérouse, terminée en 1278.

définitivement une physionomie toute nouvelle. Son maître Cimabué, dans certaines de ses œuvres, avait déjà cherché

Cliché Alinari, Florence.

FIG. 104. — PALAIS DE LA SEIGNEURIE. (Florence.)

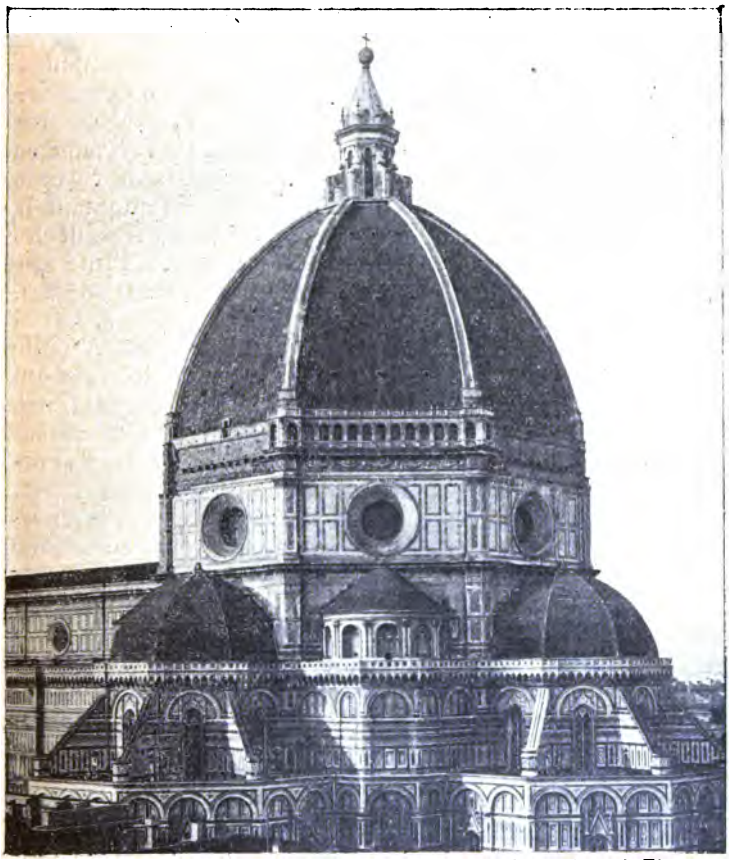
s'affranchir de la tradition byzantine. Giotto s'en détache un plus vigoureux effort. De bonne heure célèbre, il

voyagea beaucoup, comme Nicolas de Pise et la plupart des artistes italiens, parce qu'on l'appelait de ville en ville : on le trouve successivement à Padoue, à Assise, à Rome, à Naples, etc. Son activité ne se limitait point à la peinture; en 1334, Florence lui confia la direction des travaux du Dôme ou cathédrale : il donnait en même temps des modèles pour les beaux bas-reliefs du Campanile qu'exécuta André de Pise. Parmi ses grandes décorations, plusieurs subsistent. A Assise, il retraça dans l'église de Saint-François les principaux épisodes de la vie du saint, des compositions allégoriques destinées à glorifier ses vertus, des scènes du Nouveau Testament. A Padoue, dans la chapelle de Santa-Maria dell'Arena, il peignit des sujets empruntés à la vie du Christ et à celle de la Vierge. A Santa-Croce de Florence il représenta des scènes de la vie de s. Jean l'évangéliste, de s. Jean-Baptiste et de s. François. Bien plus original que Nicolas de Pise, ce n'est point de l'influence antique qu'il procède, mais de l'observation de la nature; il conserve du passé l'inspiration religieuse, mais il l'exprime sous des formes nouvelles. Ses figures ont le charme de la vie et de la sincérité de l'expression : par les attitudes, les gestes, elles appartiennent au monde où a vécu l'artiste; ses compositions sont souvent pleines de force dramatique. Ceux qui l'imitèrent répétaient que la véritable entrée de l'art est « la porte triomphale de l'étude de la nature » ; un d'eux, Cennino Cennini, le dit dans son *Livre de l'art*, manuel des peintres giottesques.

Son influence fut immense. La plupart des peintres illustres du XIVe siècle, dans l'Italie centrale, relèvent de lui : Taddeo Gaddi, Giottino, Spinello Aretino, etc. Les sculpteurs même suivent cet exemple : un des plus grands artistes de Florence à cette époque, Orcagna, qui fut à la fois peintre et sculpteur, est tout pénétré de Giotto. Le tabernacle d'Or San Michele (1349), qui est un véritable chef-d'œuvre, en témoigne. Le reproche qu'on pourrait adresser à tous ces disciples serait plutôt de s'être montrés trop fidèles au maître : jusque vers le milieu du XVe siècle, l'école florentine présente une physionomie trop uniforme.

A Sienne, longtemps rivale de Florence, s'était développée une école de peinture que représentait, au commencement du XIVe siècle, Duccio, encore attaché aux

traditions des maîtres byzantins. Après lui, Simone di Martino était placé par Pétrarque au même rang que Giotto.



Cliché Alinari, Florence

FIG. 105. — BRUNELLESCHI. — LA CATHÉDRALE DE FLORENCE.

Ses œuvres étaient remarquables par la suavité de l'expression. C'est en France qu'il est mort (1344), à Avignon, où travailla à la décoration du palais pontifical. Un autre iennois, Ambrogio Lorenzetti, a orné de fresques une des ılles du palais municipal de sa patrie (1337-1339). L'école

siennoise s'opposa à l'école de Giotto. Giotto est simple, énergique. Les maîtres siennois sont en général plus curieux de la grâce, de l'élégance, du pittoresque ; leur art est plus fleuri que puissant.

Pour l'architecture, si l'on ne constate point une transformation aussi complète qu'en peinture ou en sculpture, le XIIIe siècle est cependant encore une époque de renaissance. En Toscane, se forme une école qui, par les proportions des édifices, la finesse des détails, les revêtements de marbres blancs et noirs, donne aux églises de ce pays une physionomie toute particulière. Tout en adoptant la croisée d'ogives, les architectes florentins renforcent les murs et évitent les arcs-boutants. Par contre, à l'intersection de la nef et du transept, ils élèvent de vastes dômes, d'où le nom de dômes qu'on donne à ces églises. Parmi les constructeurs de ce temps, le plus illustre est Arnolfo di Cambio, qui construisit l'église de Santa Croce et qui commença, en 1296, la cathédrale de Florence, Santa Maria del Fiore, dont les travaux ne furent activement poussés qu'à partir de 1357. De toutes ses œuvres, la plus grandiose peut-être, par son aspect comme par les souvenirs qu'elle évoque, est le palais de la Seigneurie à Florence, qu'il entreprit peu de temps avant sa mort, en 1298. Dans cette cité tumultueuse où il fallait mettre le gouvernement à l'abri de l'émeute, l'architecte a voulu que, par la force de ses murs, le palais communal imposât le respect et la crainte, mais aussi qu'un élément d'élégance vînt tempérer cette impression dominante; les fenêtres aux sveltes colonnettes, les arcatures où brillaient les armoiries de Florence, la haute tour (*Campanile*) qui se dresse sur la terrasse, varient l'aspect robuste de l'ensemble. Tout à côté, l'élégante *Loggia dei Lanzi*, commencée en 1376, est l'œuvre de Francesco Talenti et de Benci di Cione. Non loin de là, le Palais du Podestat, le *Bargello*, dont l'escalier de la cour intérieure est d'un charme si pittoresque, est du XIIIe et du XIVe siècle. Parmi les villes de Toscane, Sienne est avec Florence et Pise une de celles qui présentent le plus riche ensemble d'édifices de cette époque (Cathédrale, Palais public, XIIIe siècle).

Tel est le tableau, fort sommaire, de la renaissance

lienne à ses débuts. Dans toute l'Italie on trouverait à signaler des artistes de talent, de beaux monuments; si l'on s'est attaché de préférence à Florence, c'est que là est le centre par excellence de la vie artistique.

L'ÉCOLE FLORENTINE AU XVe SIÈCLE : BRUNELLESCHI, GHIBERTI, DONATELLO. — Au XVe siècle, Florence conserve la suprématie, mais l'art change de caractère. Fidèle à l'observation de la nature, il l'interprète avec plus de liberté et d'ampleur. Trois hommes, trois Florentins, Brunelleschi (1377-1446), Ghiberti (1378-1455), Donatello (1386-1466), sont d'abord les représentants de l'art nouveau.

Ils ont subi l'influence de l'art antique, mais on l'a souvent exagérée[1]. Dès le XIVe siècle, l'amour de l'antiquité devenait une sorte de culte : c'était au nom des anciennes institutions et en évoquant les souvenirs attachés aux monuments du passé que Rienzi voulait donner à Rome un gouvernement nouveau; Pétrarque partageait son enthousiasme. Çà et là se formaient des collections de médailles, de bronzes, de marbres antiques. Au XVe siècle, les humanistes, voués à l'étude des lettres grecques et romaines, se multiplient; ils forment une puissance, beaucoup sont des personnages politiques. Les artistes ressentent, dans une certaine mesure, l'action de ce milieu. Ghiberti collectionne des œuvres antiques ; dans ses écrits, il en parle avec un enthousiasme ému. Toutefois, dans le domaine de l'art, l'influence antique ne s'exercera avec toute sa force qu'au XVIe siècle. Les artistes du XVe siècle consultent la nature bien plus que le passé; ils restent Florentins par le choix des sujets, par le sentiment, par le style. C'est surtout dans l'ornementation et dans l'architecture que se révèle l'influence de l'antiquité.

Bien que Brunelleschi ait quelquefois pratiqué la sculpture, il est avant tout architecte. Parmi ses œuvres, la plus

1. Il sera souvent question, dans ce chapitre et dans ceux qui suivront, de l'influence de l'art antique. Ce terme doit être défini. Ce n'est qu'au XIXe siècle qu'on a vraiment appris à connaître l'art grec dans ses monuments authentiques et de la belle époque. Jusqu'à cette époque, on n'admirait guère sous le nom d'*art antique* que des copies d'œuvres grecques, des œuvres de la décadence grecque ou des œuvres de l'art romain.

célèbre est la coupole du Dôme de Florence. Plusieurs

FIG. 106. — MICHELOZZO. — PALAIS DES MÉDICIS, FLORENCE.

congrès d'ingénieurs et d'architectes avaient été réun. pour s'en occuper, mais les immenses proportions qu'o

devait lui donner compliquaient le problème. Après bien

Cliché Alinari, Florence.

FIG. 107. — GHIBERTI. — PANNEAU DE LA PORTE ORIENTALE DU BAPTISTÈRE DE FLORENCE.

des difficultés, Brunelleschi put faire accepter son plan (1421) : sa coupole s'appuyait sur un tambour percé de fenêtres par lesquelles la lumière s'introduisait avec abon-

dance dans l'édifice. Peu de temps après (1425), il commençait l'église de San Lorenzo, où il se rapprochait beaucoup plus des anciennes basiliques que des constructions du moyen âge et où il s'inspira aussi de l'art romain. Dans l'architecture civile, les parties du palais Pitti qu'il exécuta ont un grand caractère de force et de majesté. Son influence fut considérable. Parmi ceux qui s'engagèrent dans la même voie, un des plus célèbres fut Michelozzo (1391-1472). Cosme de Médicis le choisit pour construire le palais de sa famille (maintenant palais Riccardi), dont le style fut souvent reproduit à Florence et dans le reste de l'Italie, et le couvent de Saint-Marc. A mesure qu'on avance, l'imitation de l'antiquité s'accentue; Alberti (1404-1472) en est un des partisans les plus fanatiques : son *Traité d'architecture* le montre, et une de ses œuvres les plus importantes, l'église de Saint-François à Rimini, est un temple profane plutôt qu'un édifice chrétien. A Florence, la façade de Santa Maria Novella, une des églises les plus célèbres de la ville, et le palais Rucellaï sont de lui. Mais de tous les palais florentins du xve siècle, le plus beau peut-être est le palais Strozzi, œuvre de Benedetto da Majano.

Ghiberti n'avait que vingt-trois ans lorsque les magistrats de Florence ouvrirent un concours pour les portes de bronze du Baptistère. Il l'emporta cependant. La porte qu'il exécuta tout d'abord est celle du nord (1403-1429); il fut ensuite chargé de celle de l'est, la plus célèbre, à laquelle il travailla de 1425 à 1452. Dix panneaux offrent des scènes de l'Ancien Testament : souvent plusieurs épisodes sont réunis dans un même cadre, ainsi la création d'Adam et d'Ève, leur chute, leur exclusion du paradis terrestre. Dans les intervalles des panneaux, Ghiberti plaça 24 statuettes de personnages bibliques et entre les statuettes 24 têtes. Enfin, il entoura l'ensemble d'une grande bordure où des animaux se jouent au milieu de fleurs et de feuillages. Les portes de Ghiberti ont de tout temps excité une vive admiration, et Michel-Ange déclarait qu'elles seraient bien placées à l'entrée du Paradis. Si leur aspect décoratif est d' e merveilleuse richesse, lorsqu'on examine les figures on t charmé de leur élégance. Ce qui frappe aussi dans la pc e

orientale, c'est la multitude des personnages qui figurent dans une même composition, à des plans différents, sans désordre ni trouble. Ghiberti dit lui-même qu'il n'y arriva que par une longue étude des procédés de la peinture et des lois de la perspective. Il était d'ailleurs orfèvre autant que sculpteur : il n'a jamais travaillé le marbre, et, d'autre part, nous savons qu'il avait d'abord, étant jeune, étudié la peinture.

Cliché Alinari, Florence.
FIG. 108. — DONATELLO. — DAVID.
(Bronze. — Florence.)

Donatello est bien plus fidèle aux principes mêmes de la sculpture. Qu'il travaille le bronze ou le marbre, il fait preuve d'une science et d'une finesse d'exécution qui n'ont pas été dépassées. S'il a étudié l'antiquité, si parfois même, comme dans les médaillons du palais Riccardi, il en a fait de charmants pastiches, ce culte du passé ne diminue point son originalité. C'est un réaliste qui parfois, entraîné par le goût de l'observation exacte, ne recule pas devant des conceptions sauvages et tristes, ainsi que le montre n *Saint Jean-Baptiste*, hâve, décharné, consumé en quelque rte par l'ascétisme, et surtout l'effrayante *Madeleine* du ıptistère de Florence. Ailleurs, au contraire, il donne à

la beauté son expression la plus délicate. Ces tendances n'ont cependant rien de contradictoire, elles se rattachent à un même principe : reproduire la nature humaine dans la variété et la vérité de ses formes. Les œuvres de Donatello sont nombreuses : je citerai à Florence les *Apôtres*, les *Prophètes* et les *Saints* d'*Or San Michele* et du *Campanile*, pleins de grandeur et de majesté; le *David*, la *Judith* en bronze; les bas-reliefs qu'il avait exécutés pour la cathédrale de Florence et pour les chaires de l'église Saint-Laurent. Il a souvent représenté des enfants, et nul n'a mieux que lui rendu la souplesse de leurs mouvements et de leurs jeux. Son activité s'exerça aussi en dehors de Florence, surtout à Padoue, ainsi que l'attestent la statue équestre du condottiere Gattamelata et les bas-reliefs de bronze de l'église de Saint-Antoine. Depuis l'antiquité, aucune statue équestre n'avait été fondue en bronze. Parmi ceux qui procèdent de lui un des meilleurs fut Verrocchio (1435-1488), qui exécuta la statue équestre du condottiere Colleone à Venise, si fièrement campée et si pleine d'énergie.

Chiesa Annari, Florence.

FIG. 109.
DONATELLO. — SAINT-GEORGES.
(Florence.)

A côté de Ghiberti et de Donatello se place Luca della

Robbia (1400-1482), dont la meilleure œuvre est la suite de bas-reliefs qu'il sculpta pour le Dôme de Florence. Des jeunes gens et des enfants qui dansent, qui chantent ou qui jouent de divers instruments de musique y sont représentés : attitudes, types, expression, tout y est vivant et naturel. Mais Luca della Robbia est en outre célèbre par ses bas-reliefs en terre cuite émaillée. Après lui, les membres de sa famille héritèrent de ses procédés et, pendant près d'un siècle, formèrent une corporation d'artistes adonnés à cette sculpture polychrome. Bien d'autres, quoique moins illustres, seraient encore à citer, Agostino di Duccio, Desiderio da Settignano, Benedetto da Majano, Mino da Fiesole, les Rosellini, Pollaiulo, Matteo Civitali, etc. ; mais on doit s'arrêter ici aux grands maîtres, à ceux qui dominent l'art et le dirigent. En ce qui concerne la technique, il est à noter que tous ces sculpteurs, fidèles aux traditions de l'antiquité et du moyen âge, continuaient à varier l'aspect du marbre par l'emploi des couleurs et de l'or. Michel-Ange, semble-t-il, fut le premier à rompre complètement avec la polychromie.

Cl. Brogi, Naples.

FIG. 110.
LUCCA DELLA ROBBIA. — LES CHANTEURS
(Florence.)

Les peintres florentins au xve siècle. — En peinture, les artistes florentins abandonnent les traditions de l'école de Giotto. Paolo Ucello (1397-1475) répandait le goût de la perspective dont les anciens peintres ne se préoccupaient guère; Fra Filippo Lippi (1406-1469), fort en faveur auprès des Médicis, traitait les sujets religieux avec une liberté d'allures et une recherche de réalisme marquées. Le maître par excellence de cette première moitié du xve siècle fut Masaccio (1401-1428), véritable précurseur de Raphaël, qui allie à la science de la composition tantôt la force, tantôt la suavité de l'expression. Si courte qu'ait été son existence, il a produit des œuvres où se sent déjà la pleine maturité du talent, comme ses fresques de l'église del Carmine, à Florence. Dans la suite, elles furent pour les jeunes artistes des modèles qu'ils étudiaient et qu'ils copiaient.

Cependant vivait encore une école attachée à l'idéal religieux et mystique de l'âge antérieur. Pendant la première moitié du xve siècle, elle produisit un grand maître, le dominicain Fra Angelico da Fiesole (1387-1455). Entré tout jeune au couvent, il conserva la foi naïve et profonde dont il a fait passer l'expression dans ses fresques et ses tableaux. Nulle part il ne s'est élevé plus haut que dans les peintures murales dont il décora le couvent de Saint-Marc, à Florence, et une des chapelles du Vatican, à Rome. Exécutées vers la fin de sa vie, ces dernières l'emportent sur ses autres œuvres par la variété des compositions : les sujets en sont empruntés à l'histoire de saint Etienne et de saint Laurent.

L'école florentine a la fin du xve siècle. — Fra Angelico est une exception à Florence. Vers le milieu du xve siècle, la nouvelle école naturaliste a triomphé dans tous les arts. Alors, dans un espace de dix à vingt ans, disparaissent la plupart des maîtres dont on vient de parler, et, avant d'arriver à Léonard de Vinci, à Michel-Ange, à Raphaël, commence pour l'école florentine une période de transition qui remplit la plus grande partie de la seconde moitié du xve siècle. La civilisation italienne prend un caractère de plus en plus profane. L'Église elle-même donne l'exemple : plusieurs cardinaux, des papes, comme Nicolas V, figurent parmi les humanistes célèbres. Laurent

Cliché Alinari, Florence.

FIG. 111. — BOTTICELLI. — LE PRINTEMPS. (Florence.)

de Médicis, qui gouverne Florence de 1469 à 1492, élégant, instruit, poète même, célèbre le culte de Platon avec les lettrés de sa cour. Il augmente la collection d'antiques formée par ses prédécesseurs, il la met à la disposition des artistes et crée par là comme une école des beaux-arts. Les architectes Julien et Antoine da San Gallo s'absorbent dans l'étude des monuments romains; Pollaiulo exécute pour les Médicis des tableaux représentant des sujets tels que les exploits d'Hercule; Botticelli (1447-1510), dans ses œuvres d'un charme étrange, mais parfois maniéré, fait de fréquents emprunts à la mythologie païenne (le *Printemps*, la *Naissance de Vénus*, à Florence), tout en continuant à peindre des madones chrétiennes. Si nombreux sont les peintres de mérite qu'il est difficile de faire un choix. Domenico Ghirlandajo (1449-1494) est un des plus originaux. Dans les scènes de l'histoire de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, dont il a orné le chœur de Santa Maria Novella, à Florence, costumes, attitudes, types de personnages, détails de mœurs, tout appartient à la vie du xve siècle, et il semble que les données évangéliques ne soient plus ici qu'un prétexte. Du reste, les compositions sont bien ordonnées, le dessin ferme et précis. Benozzo Gozzoli (1420-1497) décore les murs du Campo Santo à Pise de peintures d'un style pittoresque, telles que l'ivresse de Noé et l'histoire de la tour de Babel. A Florence, sur les murs de la chapelle du palais des Médicis, il déroule le somptueux cortège des rois mages se rendant à Bethléem. Luca Signorelli (1441-1523), dans ses fresques de la cathédrale d'Orvieto, s'attache à l'expression de la force, et, par ses études de nu et ses préoccupations anatomiques, fait songer parfois à Michel-Ange.

L'esprit profane de la Renaissance florentine trouva, vers la fin du xve siècle, un ardent adversaire dans le moine Jérôme Savonarole, qui, grâce à son éloquence fougueuse et sombre, fut quelque temps le maître de Florence. Il condamnait l'étude de l'antiquité, il voulait dégager l'art du culte de la forme pour le purifier et le sanctifier. L'élévation de ses idées gagna les artistes eux-mêmes : beaucoup devinrent ses partisans. Mais bientôt la vie nouvelle que Savonarole voulait imposer aux Florentins leur parut

FIG. 112. — DOMENICO GHIRLANDAJO. — NAISSANCE DE SAINT JEAN.
(Fresque de l'église Santa Maria Novella, à Florence.)

Cliché Alinari, Florence.

trop dure, son influence faiblit et ses ennemis le mirent à mort (1498).

L'École ombrienne : le Pérugin. — L'art religieux que

Cl. Anderson, Rome.

FIG. 113. — LE PÉRUGIN. — MADONE ET SAINTS.
(Florence. — Musée des Offices.)

réclamait Savonarole, on le pratiquait encore non loin de Florence, dans la montagneuse Ombrie. Le maître ombrien le plus connu est Pierre Vannucci (1446-1524), dit « le Pérugin », parce qu'il habita surtout Pérouse. Son œuvre la plus considérable est la décoration de la salle du Change, à Pérouse (1496-1500). Ses tableaux sont nombreux, mais, dans la dernière partie de sa vie surtout, il se laissa all à répéter à satiété les mêmes sujets, les mêmes types, l mêmes expressions. D'autres, moins célèbres, valent mieu

souvent, Bonfigli, Fiorenzo di Lorenzo qui représenta les miracles de saint Bernardin dans des compositions exquises de fraîcheur et de grâce; Piero della Francesca, dont les

Cliché Alinari, Florence.

FIG. 114. — MANTEGNA. — SAINT JACQUES DEVANT LE TRIBUNAL.
(Fresque de l'église des Eremitani à Padoue.)

fresques précises et vigoureuses décorent le chœur de l'église Saint-François à Arezzo. Pinturicchio (1455-1513), et les œuvres les plus importantes sont les décorations de librairie de la cathédrale de Sienne et des appartements

Borgia, au Vatican, se distingue par sa recherche des sujets historiques et des effets pittoresques.

L'École de Padoue : Mantegna. — Dans le nord de l'Italie s'étaient développés d'autres centres de culture artistique. Ainsi, à Padoue, naît et se forme un des grands maîtres de la peinture, Mantegna (1431-1506). Son génie vigoureux interprète l'antiquité avec une franchise d'accent toute personnelle (voir le *Parnasse* au Louvre) ; dessinateur

Cliché Alinari, Florence.

FIG. 115. — PALAIS DES DOGES, A VENISE.

précis, parfois un peu sec, connaissant à fond la structure du corps, il donne à ses personnages une fermeté et une fierté d'allures surprenantes : les cartons du *Triomphe de Jules César* (à Hamptoncourt, près de Londres) ont le style de bas-reliefs. Pourtant son originalité éclate mieux encore dans les fresques de l'église des Eremitani, à Padoue, dont les sujets sont tirés des légendes de saint Christophe et de saint Jacques. La force de la conception y égale la science des procédés, l'ordonnance grandiose de la composition, en même temps que les édifices dont il encadre ses figures attestent l'étude des monuments anciens. A Mantoue, Mantegna décore une des salles du Château de peintures qui retracent des scènes de la vie de Louis de Gonzague.

L'ÉCOLE VÉNITIENNE : LES BELLINI. — Plus qu'aucune autre ville d'Italie, Venise, toujours tournée vers l'Orient d'où elle tirait sa force et sa richesse, était attachée aux traditions byzantines. Cependant, au XIVe siècle, l'art gothique y avait pénétré, mais pour y prendre une physionomie nouvelle et produire ces beaux palais qui paraissent appartenir à la fois à l'Occident et à l'Orient : le palais des Doges commencé à la fin du XIVe siècle par Giovanni Bon et ses

Cliché Alinari, Florence.

FIG. 116.
JEAN BELLINI. — MADONE, ENFANT JÉSUS ET SAINTS.
(Académie des Beaux-Arts. — Venise.)

fils, la *Ca'Doro*, dont la façade est une merveille de grâce et de fantaisie, du même temps. Dans cette ville, qui volontiers s'isole du reste de l'Italie, l'esprit de la Renaissance ne pénètre que tardivement. Ce n'est qu'à partir du milieu du XVe siècle qu'il y devient sensible en architecture et en sculpture, surtout avec la famille des Lombardi, dont les œuvres abondent à Venise : le palais Vendra-

min Calergi (1481) peut être cité comme le type de leurs palais. Mais, de tous les arts, la peinture est celui qui devait y jeter le plus d'éclat. Vers le milieu du xve siècle, une école nouvelle y naît avec les Vivarini et, par certains côtés, se rattache d'abord aux écoles allemandes. Un peintre sicilien qui était allé en Flandre s'instruire des procédés des Van Eyck, Antonello de Messine, s'établit à Venise et y introduit un style mêlé d'éléments étrangers et d'éléments italiens. Carlo Crivelli, qui peint des madones, des saints et des saintes, encore fidèle au moyen âge par la façon dont il compose ses tableaux et ses figures, éblouit par la richesse des accèssoires et l'éclat du coloris. C'est surtout avec la famille des Bellini que se marque l'évolution de la peinture vénitienne. Jacques Bellini est sorti de sa patrie pour faire connaissance avec les écoles de Florence et de Padoue, avec le naturalisme et l'antiquité. De ses deux fils, Jean (1427-1516), Gentil (1426-1507), le premier, âme douce et simple, s'attache aux sujets pieux; il donne à ses vierges et à ses saints une suavité profonde et une grande noblesse. Tout autre est son frère; moins porté aux sentiments mystiques, curieux des effets pittoresques, il aime à rendre l'aspect des foules, les processions et les cortèges qui se déroulent sur les places de Venise. Parmi ses contemporains, Carpaccio a la même tournure d'esprit. Ses grandes peintures tirées de l'histoire de sainte Ursule à l'académie des Beaux-Arts de Venise sont une merveilleuse évocation de la vie vénitienne.

Il faudrait pouvoir parcourir l'Italie ville par ville : partout travaillent les artistes, partout se multiplient les belles œuvres. En Lombardie, Milan est un centre artistique. Tout près de Milan, la Chartreuse de Pavie, commencée en 1396, mais dont la construction se poursuit à travers tout le xve siècle, est le plus beau monument de la région à cette époque. L'ornementation, surtout sur la façade, y est même d'une richesse excessive. Combien de branches de l'art, médailles, miniatures, etc., ont dû être ici négligées! Des fabriques de faïences, *majoliques,* de Faenza, Gubbio, Caffagiolo, Urbin, etc., sortaient ces plats, ces vases, que se disputent les musées et les collections, et qui charm par la variété des tons et la richesse du décor. Signal aussi la gravure, qui va se développer rapidement

tantôt créer des compositions originales, tantôt répandre les reproductions des œuvres des autres arts. Longtemps on n'avait connu que de grossières gravures sur bois; quoi qu'il en soit des origines, si souvent discutées, de la gravure où le papier reproduit les traits creusés au burin sur une plaque de métal, ce fut au xve siècle que cet art se répandit en Italie. Mantegna s'empare de ce procédé et il en montre toutes les ressources. Dans ses estampes, l'exécution est à

Cl. Alinari, Florence.

FIG. 117. — VITTORE CARPACCIO. — LE DÉPART ET L'ARRIVÉE DU FILS DU ROI D'ANGLETERRE, FIANCÉ DE SAINTE URSULE. (Académie des Beaux-Arts, à Venise.)

la fois large et précise, et l'on y retrouve toutes les fortes qualités de son crayon et de son pinceau.

L'Italie était donc comme enfiévrée d'art : princes et cités se disputaient les artistes. D'ailleurs, ce n'était point seulement une classe d'élite, mais le peuple entier qui, comme autrefois en Grèce, s'intéressait à leurs œuvres. Sans cesse stimulé, discuté, jugé, l'artiste s'exaltait dans la lutte, multipliait ses efforts, et devait toujours mériter sa gloire par de nouvelles productions. Son éducation même favorisait le développement de la personnalité : il n'était point emprisonné de bonne heure dans un enseignement exclusif; il allait d'un maître à l'autre, subissant des influences diverses et travaillant librement à se former.

Bibliographie.

OUVRAGES GÉNÉRAUX. — Le guide par excellence pour l'étude de la naissance italienne est le *Cicerone*, de Burckhardt (t. II), dont la

5e édition, revue par Bode, a été traduite en français par Gérard, 1892. Burckhardt, la *Civilisation de l'Italie au temps de la Renaissance*, trad. Schmitt, 2 vol., 1885, a en outre essayé de dégager la psychologie de l'époque. — Un peintre du XVIe siècle, Vasari, a écrit, les biographies de la plupart des artistes de la Renaissance, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori*. Comme il a commis beaucoup d'erreurs, il faut le lire dans l'édition de Milanesi, 9 vol., 1878-1885, qui le complète et le rectifie. Une traduction française abrégée de Vasari, par Weiss, a paru en 1903. — Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 1889-1891, 3 vol. en cours de publication, ouvrage d'ensemble très consciencieux, très érudit. — Venturi, *Storia dell'arte italiana*, ouvrage important et richement illustré. — *Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'André Michel; dans le t. II, 1907, se trouvent les chapitres relatifs à l'art italien au XIIIe et au XIVe siècle. — Pour la peinture, Crowe et Cavalcasselle, *Storia della pittura in Italia*, 1889-1892, dont on vient de commencer à publier une nouvelle édition anglaise. — Le livre ancien de Rio, *De l'art chrétien*, mérite encore d'être lu, en raison de la sincérité des impressions, mais n'est plus au courant. — Lafenestre, *la Peinture italienne*, t. I, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, livre qui, sous des proportions modestes, a une valeur originale. — Pour la sculpture, Marcel Reymond, *la Sculpture florentine*, 4 vol., 1897-1900, ouvrage de haute valeur. — Perkins, *les Sculpteurs italiens*, trad. Haussoullier, 1891.

Monographies. — On se bornera à citer ici quelques-unes des monographies écrites en français ou traduites en français.

Bertaux, *l'Art dans l'Italie méridionale de la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, 1903. — Gebhart, *les Origines de la Renaissance italienne*, 1879. — Taine, *Voyage en Italie*. — Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, 1882. — Müntz, *Florence et la Toscane*, 1901. — Hourticq, *le Dessin florentin*, *Revue de Paris*, 1906. — Molinier, *Venise, ses arts décoratifs, ses musées, ses collections*. — Bertaux, *Rome, de l'ère des catacombes à l'avènement de Jules II*, 1904, dans la collection *les villes d'art célèbres*. — Gebhart, *Florence*, 1905, même collection. — René Schneider, *L'Ombrie*, 1905. — Monographies d'arts et d'artistes : Bayet, *Giotto*, 1907. — Perkins, *Ghiberti*, 1885. — Müntz, *Donatello*, 1885. — Cavallucci et Molinier, *les Della Robbia*, 1884. — Henry Cochin, *Le bienheureux Fra Angelico da Fiesole*, 1906. — Yriarte, *Mantegna*, 1901. — Supino, trad. par de Crozals, *Sandro Botticelli*, 1901; *Les deux Lippi*, 1905. — Diehl, *Botticelli*, 1907, Marcel Reymond, *Verocchio*, 1906, dans la collection *les Maîtres de l'art*. — Rosenthal, *Carpaccio*, collection *les Grands Artistes*. — Broussolles, *la Jeunesse du Pérugin et les origines de l'école ombrienne*, 1901. — Delaborde, *la Gravure en Italie avant Marc-Antoine*, 1883; *la Gravure*, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*. — Aloïs Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance*, 1887. — Les travaux de Schnaase, Dobbert, Schmarsow, Bode, Herm Grimm, Dohme, etc., en Allemagne, Venturi en Italie, ont f contribué à éclairer l'histoire de la Renaissance italienne.

CHAPITRE II

L'ART ITALIEN A LA FIN DU XVe SIÈCLE ET AU XVIe SIÈCLE

SOMMAIRE. — L'art italien atteint son apogée à la fin du XVe siècle et au XVIe, avec Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Corrège, Titien, Véronèse. Dans cet ensemble, Léonard représente surtout l'harmonie et la grâce, Michel-Ange la force, Raphaël la correction et l'élégance, Titien et Véronèse le coloris. Florentin de naissance, Léonard a surtout travaillé à Milan, à la cour de Ludovic le More; c'est un génie universel, un savant autant qu'un artiste : la *Joconde* (Louvre), la *Cène* (Milan) sont, parmi ses œuvres, les plus célèbres. Architecte, peintre, sculpteur, Michel-Ange a été l'artiste préféré du pape Jules II; il faut le juger surtout, en peinture, par les fresques de la chapelle Sixtine au Vatican, en sculpture par le Moïse, à Rome, et par les tombeaux des Médicis, à Florence. Raphaël, élève du Pérugin, a travaillé à Rome, sous le pontificat de Léon X; ses principales œuvres sont ses grandes décorations du Vatican, notamment l'*Ecole d'Athènes*, la *Dispute du Saint-Sacrement*. Dans le nord, l'école vénitienne reste fidèle à ses traditions de coloris; le portrait, d'une part, la grande décoration monumentale, d'autre part, tiennent une place considérable dans les œuvres de ses maîtres.

APOGÉE DE L'ART ITALIEN. — A la fin du XVe siècle et au XVIe, l'art italien produisit ses plus beaux génies, Léonard de Vinci (1452-1519), Michel-Ange (1475-1564), Raphaël (1483-1520). Bien que les deux premiers soient Florentins, la plus grande partie de leur vie s'est écoulée en dehors de leur patrie. Les papes cherchent alors à faire de leur cité le centre de la vie artistique : deux d'entre eux surtout, Jules II

et Léon X, l'un patriote fougueux, âme indomptable, consacrant toute son énergie à chasser d'Italie les étrangers qui l'occupent; l'autre, de la famille des Médicis, esprit fin, ami de la paix et des plaisirs. Si différents par le caractère, tous deux se rencontrent dans un commun amour des arts.

Léonard de Vinci. — Léonard de Vinci fut élève de Verocchio, mais sa jeunesse est obscure. De divers documents on a voulu induire qu'il aurait été quelque temps en Orient, au service du Soudan d'Égypte, mais cette hypo-

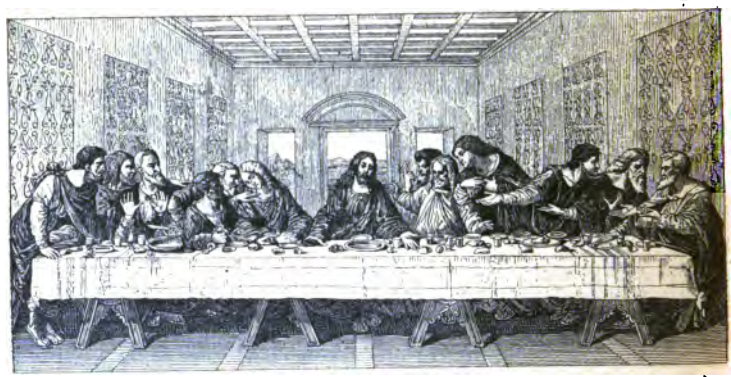


FIG. 118. — LÉONARD DE VINCI. — LA CÈNE.
(Sainte-Marie-des-Grâces. — Milan.)

thèse est abandonnée. En tout cas, ce fut à Florence que vint le chercher en 1483 la faveur du duc de Milan, Ludovic le More. De 1483 à 1499, il dirige les arts à la cour de Milan. D'après des traditions malheureusement vagues, il aurait même groupé ses élèves en une véritable académie et certains de ses ouvrages, comme le *Traité de peinture*, se rattacheraient à cet enseignement. La science des proportions le préoccupait entre toutes choses, ses écrits le montrent comme ses œuvres : il avait composé un *Traité* sur les mouvements de l'homme et un autre sur les proportions du corps humain, « la divine proportion », disait Ses dessins, épars dans les musées et les collections (nota ment aux musées de Milan, de Venise, de Florence,

Louvre), attestent la multiplicité de ses études : croquis de têtes, d'anatomie, d'animaux, de fleurs, d'architecture, d'orfèvrerie, de machines, de bateaux, de canons. Comme sculpteur, la grande œuvre qui alors l'occupa fut la *Statue équestre de François Sforza*. Il y travailla de longues années; quand enfin le modèle en terre fut achevé, il ne sut point se déterminer à fondre aussitôt le bronze. Le modèle fut bientôt détruit, et ce n'est que par les dessins de l'artiste qu'on peut juger de son projet. En même temps il peignait la *Cène* (fig. 118) qui décore une des parois du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan. A demi ruinée dès la seconde moitié du XVIe siècle, plusieurs fois restaurée, la *Cène*, telle qu'on la voit aujourd'hui, ne peut plus donner qu'une faible idée de l'œuvre primitive. Et cependant, que de profondeur et d'harmonie dans cette admirable composition; quelle variété d'expression dans les figures des Apôtres!

FIG. 119. — LÉONARD DE VINCI.
(Dessin.)

En 1499, Ludovic le More est chassé par les Français. Léonard quitte Milan; il erre çà et là; en 1502, il s'engage [illegible] service de César Borgia comme architecte, et comme in[illegible]nieur, il s'occupe de fortifications. En 1503, il est de [illegible]our à Florence et on l'y charge de décorer une des parois [illegible]la grande salle du Palais de la Seigneurie. Il avait chois[illegible]

un épisode de la bataille d'Anghiari, gagnée par les Florentins. Le carton qu'il en fit avait excité une vive admiration; quant à la fresque, après l'avoir commencée, il l'abandonna. On en est réduit à des descriptions, à quelques dessins insuffisants. Plus tard, François Ier l'appela en France (1516), mais il mourut bientôt à Cloux, près d'Amboise. Le Louvre possède plusieurs tableaux de Léonard : la *Vierge aux rochers*, la *Vierge et Sainte Anne*, le *Saint Jean-Baptiste*, le célèbre portrait de *Mona Lisa* ou *Joconde*, etc. « Si plaisante est l'expression, écrit Vasari au sujet de la *Joconde*, si doux le sourire, que l'œuvre semble plus divine qu'humaine : la vie n'a pas d'autre apparence. »

Une étrange fatalité s'est acharnée sur les plus belles œuvres de Léonard. Ce que nous en possédons prouve que nul peut-être n'eut à un aussi haut degré l'harmonie, le don de l'expression et de la grâce. Cet artiste si varié et d'un charme si pénétrant fut en même temps un des esprits les plus originaux de son siècle. Ses manuscrits, qu'on a déchiffrés de nos jours, le montrent inquiet de tous les problèmes, mathématicien, naturaliste, philosophe, devançant sans cesse son siècle pour pressentir les découvertes du nôtre.

Son influence fut grande D'après Vasari, Raphaël encore jeune la subit, et, au sortir de l'école du Pérugin, imita sa manière sans parvenir à se l'assimiler. A Milan, autour de lui, se forma une véritable école lombarde, qui, conservant à un moindre degré quelques-unes des qualités du maître, s'attacha le plus souvent aux sujets religieux. De ces artistes, le meilleur est Luini (né vers 1470, mort après 1529), talent suave et fin ; parmi les nombreuses décorations qu'il exécuta, celles de Saronno, de Lugano sont les plus importantes, mais les fresques conservées dans les musées de Milan et du Louvre donnent une idée de son style (fig. 120). L'imitation de Léonard pouvait facilement conduire à quelque maniérisme : on le voit dans les œuvres de Sodoma (1477-1549), malgré la grâce séduisante de ses figures de femmes (fresques de l'*Histoire de saint Benoît*, à Monte Oliveto ; de l'*Histoire d'Alexandre*, à la Farnésine, à Rome, etc.). En Lombardie pénétraient aussi des influences septentrional dont on retrouve parfois la trace dans les œuvres d'artist comme Gaudenzio Ferrari. Entre l'Italie du nord, la Flandr

Cliché Alinari, Florence.

FIG. 120. — LUINI. — LE CORPS DE SAINTE CATHERINE DÉPOSÉ AU TOMBEAU PAR DES ANGES.
(Musée Brera, à Milan.)

l'Allemagne, les relations artistiques étaient fréquentes.

Michel-Ange. — Si l'on compare Léonard et Michel-Ange Buonarroti, le contraste est grand : l'un représente la mesure et l'harmonie, l'autre la vigueur dans la conception comme dans l'exécution. Élève de Ghirlandajo, Michel-Ange, dès sa jeunesse, est remarqué par Laurent de Médicis, qui le donne pour compagnon à son fils et à ses neveux : jusqu'en 1492, il vit là, au milieu des lettrés et des artistes, étudiant les marbres antiques réunis par les Médicis. Déjà, dans son bas-relief en bronze du *Combat des Centaures* (Florence, maison de Michel-Ange), se manifestent sa fougue, sa passion du mouvement. Après la mort de son protecteur, de 1492 à 1496, il travaille tantôt à Florence, tantôt à Venise ou à Bologne. Son esprit enthousiaste et sombre subit l'influence de Savonarole; il lit la Bible, Dante, par là se forme son âme; il étudie avec passion l'anatomie, le corps, par là se forme son talent d'exécution. De 1496 à 1501, il est à Rome; il y exécute sa *Pieta* de Saint-Pierre (statue de la Madone qui tient sur ses genoux le cadavre du Christ), œuvre de transition, moins vigoureuse que celles qui devaient suivre, mais simple et expressive. De retour à Florence, où il séjourne de 1501 à 1504, il sculpte le *David* (Florence, Académie des beaux-arts), remarquable par l'énergie du style, la fidélité du modelé. En peinture, il avait encore peu produit, lorsque la Seigneurie de Florence le chargea de décorer une des parois de la grande salle du Palais. Il choisit pour sujet un *Combat sur les bords de l'Arno*, où les soldats florentins, qui se baignaient, furent surpris par l'ennemi. La fresque n'a point été exécutée, le carton a disparu de bonne heure; on n'en peut juger que d'après des reproductions et des gravures. Michel-Ange s'y était surtout attaché à des études de nu et à des recherches d'attitudes variées.

Vers la fin de 1504, Jules II l'appelle à Rome. Nul n'était mieux fait que ce rude vieillard pour comprendre le génie de Michel-Ange, et, en dépit de querelles fréquentes, une affection réelle les unit. Tout d'abord le pape veut faire exécuter par l'artiste son futur tombeau. Ce proiet occupa Michel-Ange toute sa vie : après la mort de protecteur, au milieu des travaux nouveaux qu'on lui posait, il s'efforçait en vain de l'exécuter. Ses dessins

Cliché Alinari, Florence.

FIG. 121. — MICHEL-ANGE. — MOÏSE.

(Église Saint-Pierre-aux-Liens. Rome.).

connaître le plan grandiose qu'il avait conçu; la vigoureuse figure de *Moïse* (fig. 121), exécutée longtemps plus tard, en est la partie la plus remarquable. Les deux *Esclaves captifs,* du musée du Louvre, dont l'attitude et l'expression sont si douloureuses, devaient faire partie de ce monument et représenter les sciences et les arts enchaînés par la mort du pape.

Dès 1508, Jules II chargeait Michel-Ange de décorer le plafond de la chapelle Sixtine, au Vatican. Il n'avait point encore peint de fresques; on a prétendu qu'un de ses ennemis, l'architecte Bramante, lui avait fait confier ce travail, espérant qu'il y échouerait. Michel-Ange s'enferme à la Sixtine; là, sa sombre imagination s'exalte dans la solitude, dans la fièvre du travail sans relâche, et, l'esprit plein des visions de la Bible, il compose une œuvre (1508-1512), où passent toute son âme de penseur, tout son génie d'artiste. A la voûte se succèdent les scènes de la Genèse : *Dieu séparant la lumière des ténèbres, Création des mondes, Séparation de la terre et des eaux, Création d'Adam et d'Ève, la Chute, Sacrifice d'Abel et de Caïn, Déluge, Ivresse de Noé.* Aux angles, il place l'*Histoire de Judith et d'Holopherne, de David et de Goliath,* le *Serpent d'airain,* le *Supplice d'Aman.* Puis, aux douze pendentifs, il peint sept prophètes, cinq sibylles, ici déchiffrant les livres obscurs des destins (fig. 122), là plongés dans une méditation profonde, ou comme gonflés par le souffle fatidique. Partout circule une inspiration puissante et terrible, partout éclate le sentiment dramatique et profond de la composition. La forme est digne des conceptions, admirable tout à la fois d'ampleur et de force. Plus tard (1536-1541), sur la paroi de fond, Michel-Ange peignit le *Jugement dernier,* où une trop large part est faite à la recherche des effets violents et des détails anatomiques.

Dans l'œuvre de Michel-Ange, les tombeaux des Médicis correspondent en sculpture à la décoration de la Sixtine en peinture. De retour à Florence depuis 1520, il ne les commença que plus tard. Les tombeaux sont au nombre de deux, celui de Laurent, duc d'Urbin, et de Julien, duc de Nemours, dans la sacristie de l'église Saint-Laurent, dont Michel-Ange fut lui-même l'architecte. Chacun d'eux e

formé par un sarcophage que surmonte une console sur laquelle s'allongent deux figures : d'un côté, le *Jour* et la *Nuit*; de l'autre, l'*Aurore* et le *Crépuscule*. Plus haut sont les statues des deux Médicis; celle de Laurent est célèbre par son attitude, qui lui a fait donner le nom de *Penseur* (*il Pensieroso*). Quant aux figures symboliques, elles sont de la même famille que les prophètes de la Sixtine. La *Nuit* (fig. 123) surtout est conçue avec une force d'expression poignante : elle est plongée dans un sommeil douloureux, où se sentent toutes les lassitudes de la vie, toutes les amertumes de l'âme. A un contemporain, qui avait composé quelques vers pour en faire l'éloge, Michel-Ange répondait par d'autres vers où il faisait parler son œuvre : « Cher m'est le sommeil, et plus encore d'être de pierre, tant que durent le mal et la honte; ne point voir, ne point sentir m'est un grand bonheur; aussi ne m'éveille pas, parle bas. »

FIG. 122. — MICHEL-ANGE. — SIBYLLE. — ÉRYTHRÉE.
(Chapelle Sixtine. — Rome.)

A sa mélancolie naturelle venaient s'ajouter de patriotiques douleurs. Les Florentins avaient chassé les indignes descendants des Médicis; à la suite de cette révolution, Charles-Quint marchait contre eux. Michel-Ange, élu commissaire général des fortifications, prit une part active à la

résistance (1529). Quand Florence fut vaincue, il dut se cacher; mais le pape Clément VII, qui était un Médicis, avait besoin de lui pour terminer les tombeaux de l'église Saint-Laurent; une amnistie lui fut accordée. Il était de plus en plus découragé et sombre. « La peinture, la sculpture, la fatigue et la bonne foi m'ont miné, écrivait-il, et tout va de mal en pis. Il aurait bien mieux valu pour moi que, dès ma jeunesse, je me fusse établi fabricant d'allumettes, je ne souffrirais pas toutes les douleurs que j'endure. » Ces sentiments de tristesse, il les a traduits admirablement dans sa dernière grande œuvre de sculpture, la *Descente de croix* qui se trouve à Florence. « Jamais artiste, dit M. Marcel Reymond, n'a créé une œuvre plus profondément humaine, plus nôtre, disant plus le fond éternellement douloureux de la vie. »

La fin de sa vie se passa à Rome. Il y était rentré en 1532; en 1535, le pape Paul III le nomma architecte, peintre et sculpteur du Vatican; en 1547, il fut chargé de diriger la construction de Saint-Pierre de Rome. Dès le xve siècle, le pape Nicolas V avait voulu substituer à la vieille basilique du moyen âge une nouvelle église, et plusieurs artistes s'étaient succédé dans la direction des travaux. En 1506, l'architecte Bramante en avait été chargé et il est à regretter que son projet n'ait pas été entièrement exécuté. Michel-Ange le modifia. Ce qui lui appartient surtout, c'est la coupole centrale; du moins il en avait donné le plan et il en avait fait faire le modèle en bois. D'autres travaux d'architecture l'occupèrent encore : mais, il faut le reconnaître, l'architecte chez lui n'égale point le sculpteur et le peintre.

Jusqu'à sa mort, à quatre-vingt-huit ans, il n'a point cessé de travailler. On n'a pu citer ici que quelques-unes de ses maîtresses œuvres; pour le bien connaître, il faudrait aussi étudier ses nombreux dessins, les uns à peu près achevés, les autres à peine ébauchés, mais tous du moins poussés jusqu'à ce point où ils expriment la préoccupation qui s'était emparée de lui. Dans ses ouvrages, la grandeur du style égale celle des pensées. Peut-être lui reprochera-t-on fois sa tendance aux attitudes violentes et tourmentées exagérations de modelé; mais ces moyens d'expre

sont chez lui au service de sentiments puissants et sincères, tandis que chez ses imitateurs, à qui manquera l'âme, ils tourneront à l'emphase et à la déclamation.

Raphaël. — Les contemporains, comme la postérité, ont souvent opposé l'un à l'autre Michel-Ange et Raphaël; en effet, tout diffère en eux, leur vie comme leur génie. Par sa naissance, par ses premières œuvres, Raphaël, né à Urbin, appartient à l'école ombrienne; son père même, Giovanni

FIG. 123. — MICHEL-ANGE. — LA NUIT.
(Tombeaux des Médicis. — Florence.)

Santi, était peintre, et il reste de lui des œuvres religieuses d'un sentiment doux et naïf. Devenu l'élève du Pérugin, le jeune artiste en subit l'action. De belles œuvres, entre autres le *Mariage de la Vierge* (musée Brera, Milan), datent déjà de ces années de jeunesse.

En 1504, après quelques excursions en Toscane, Raphaël s'établit à Florence, et alors commence une seconde période de sa vie artistique. De nouvelles influences, entre autres celle de l'antiquité, s'exercent sur lui et modifient son style. étudie les grands maîtres florentins, Masaccio, Ghirndajo, Léonard de Vinci surtout. Ce travail de transforition est sensible dans les œuvres qu'il exécute alors,

FIG. 134. — RAPHAËL. — LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT. — (Rome. — Vatican.)

Cliché Anderson, Rome.

surtout dans ses madones, comme la *Belle Jardinière* (Louvre). Il se détache de l'école ombrienne, des traditions de l'ancien art religieux; il poursuit l'expression noble et poétique, mais fidèle, de la nature.

En 1508, il est déjà considéré comme un maître. Alors Jules II l'appelle à Rome, probablement sur les conseils de Bramante, qui était aussi d'Urbin, et il lui confie le soin de décorer plusieurs salles du Vatican (*Stanze*). Raphaël commença par celle de la Signature, où il voulut représenter les grandes facultés du savoir humain. De là toute une série de fresques : la *Dispute du saint Sacrement* est la glorification de la religion et de la théologie, l'*École d'Athènes* de la philosophie; *Apollon sur le Parnasse*, entouré de muses et de poètes, est l'image de la Poésie ; *Justinien recevant les Institutes* rappelle le droit civil, *Grégoire IX recevant les Décrétales*, le droit canonique. Autour de ces compositions principales s'en groupent d'autres moins importantes, des figures allégoriques qui relient toutes les parties de ce magnifique ensemble.

La *Dispute du saint Sacrement* est peut-être la meilleure page de l'œuvre de Raphaël, en même temps que la plus belle manifestation de l'art chrétien (fig. 124). En haut, se développe le ciel; le Christ trône dans la gloire entre la Vierge et saint Jean-Baptiste; au-dessus apparaît le Père Éternel, qui bénit; au-dessous vole la colombe, symbole du Saint Esprit, entourée d'anges qui tiennent ouverts les Évangiles; les deux apôtres, prophètes, martyrs sont assis sur les nuées. En bas, sur la terre, un autel supporte l'Eucharistie, qui forme le centre de la composition; tout autour se groupent les grands docteurs, les théologiens, les penseurs chrétiens. Jamais on n'a varié avec plus d'art les types, les attitudes, les expressions, tout en accentuant le caractère de majestueuse unité. Ici Raphaël a conservé cette expression sincère du sentiment religieux qui caractérisait les anciennes écoles, mais il y a uni la science de la nature, la perfection de style qu'il avait acquises par ses études à Florence; il a ajouté ce génie de la composition, ce charme du dessin et du coloris qui sont à lui.

Dès que la salle de la Signature fut terminée (1511), aphaël dut commencer celle qui suivait. Les principales

fresques représentent : *Héliodore chassé du temple*, allusion aux Français chassés d'Italie (pour le bien montrer, Raphaël a placé à l'une des extrémités de la composition Jules II qui contemple la fuite d'Héliodore); la *Messe de Bolsène;* la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*, la *Délivrance de saint Pierre.* En outre, il multipliait les tableaux: *Madone au diadème* (Louvre), *Madone de Foligno* (Vatican), *Portrait de Jules II* (Florence), *Madone de Saint-Sixte* (fig. 126), etc.

En 1513, Léon X succédait à Jules II. Raphaël, par l'amabilité de son caractère comme par son génie, devait plaire à cet esprit fin et cultivé dont le pontificat fut une suite de fêtes. Tandis que Michel-Ange s'isole du monde, Raphaël, en effet, aime à vivre dans une société élégante que charme sa courtoisie. En 1514, lorsque Bramante mourut, Léon X lui attribua la direction des travaux de Saint-Pierre. Il continue aussi les *Stanze;* mais déjà, accablé de travaux de tout genre, distrait aussi par les fêtes et les plaisirs, il n'est plus maître de lui et s'habitue à recourir sans cesse aux élèves qui l'entourent; il arrête les compositions, donne les dessins qu'ils exécutent.

En même temps, il était chargé de la décoration d'une partie des *Loges*, c'est-à-dire des galeries placées aux étages supérieurs et qui bordaient une des cours du Vatican. Celles qui furent confiées à Raphaël comprenaient treize travées : à la voûte de chacune, il plaça quatre compositions empruntées à la Bible. Ici encore il n'a exécuté qu'une faible partie des peintures. En outre, sous sa direction, les murs, les pilastres, les embrasures furent couverts d'ornements, de fleurs, d'animaux, de figures de fantaisie. Dans cette ornementation exquise se manifeste l'influence de l'art antique que Raphaël, depuis son arrivée à Rome, subissait profondément. Alors aussi, il peignit ou fit peindre les fresques de la villa pontificale de la Magliana, qui depuis ont tant souffert. L'une d'elles, *Dieu bénissant le monde*, a été achetée par la France et se trouve au Louvre; il n'est pas douteux qu'il en ait donné le dessin, mais il paraît plus difficile d'affirmer qu'il l'ait peinte.

Depuis longtemps l'art de la tapisserie s'était fort développé en Flandre. Léon X, désirant avoir une série

tentures pour la chapelle Sixtine, demanda des cartons à Raphaël et les envoya aux manufactures flamandes. Ces

Cliché Giraudon.

FIG. 126. — RAPHAËL. — MADONE DE SAINT-SIXTE.
(Musée de Dresde.)

ca ns sont, maintenant, en grande partie, à Londres, au m ée de Kensington; les compositions, empruntées aux

Actes des Apôtres : Pêche miraculeuse, *Vocation de saint Pierre*, *Saint Paul à l'Aréopage*, etc., comptent parmi ses plus belles œuvres; on y trouve un mélange admirable de grandeur et de simplicité.

Raphaël ne travaillait point seulement au Vatican. Pour le riche banquier Agostino Chigi, il exécuta à la Farnésine sa *Galatée,* d'un charme si frais et si poétique (fig. 125). A propos de cette œuvre, dans une lettre à un de ses amis, il expliquait sa façon de travailler et de mêler l'idéal à l'observation de la nature : « Pour peindre une belle femme, j'aurais besoin d'en voir plusieurs, à condition que votre seigneurie fût présente pour choisir la plus parfaite. Mais, vu la rareté des bons juges et des beaux modèles, je me sers d'une certaine idée qui se présente à mon esprit. » Ce fut aussi pour la Farnésine qu'il imagina la série des *Histoires de Psyché*, radieuse évocation de la mythologie païenne. Malheureusement, cette fois encore, si le maître a créé, le plus souvent les disciples ont peint. Les principaux étaient Jules Romain, Fr. Penni, Pierino del Vaga, Jean d'Udine, etc., Marc-Antoine Raimondi, le meilleur graveur italien, est l'interprète fidèle de Raphaël.

Parmi les œuvres de cette époque, citons encore les *Sibylles* de l'église de Sainte-Marie-de-la-Paix (Rome); puis de nombreux tableaux : la *Transfiguration* (Vatican), la *Sainte Famille* (Louvre), la *Vierge à la chaise* (musée Pitti, Florence), la *Sainte Cécile* (musée de Bologne), le portrait de *Balthazar Castiglione* (Louvre), etc. L'architecture l'occupait aussi : il faisait des dessins pour Saint-Pierre, pour plusieurs palais. De plus en plus l'antiquité s'emparait de lui; il se préoccupait de conserver et de restaurer les édifices romains, il envoyait des artistes dans les diverses régions de l'Italie et même jusqu'en Grèce pour dessiner les monuments antiques. Malheureusement tant de travaux épuisaient ses forces. Atteint de la fièvre, il mourait le 6 avril 1520, à trente-sept ans, dans le plein épanouissement de son génie.

Les contemporains et les disciples de Michel-Ange et de Raphaël. — Derrière ces grands génies les artistes de l'Italie centrale qui furent leurs contemporains s'effacent presque. Plus d'un cependant pouvait compter parmi ses

maîtres. Tels furent à Florence Fra Bartolommeo (1475-1517), qui s'attacha à la peinture religieuse; Andrea del Sarto (1486-1531), dont le coloris est plein de charme (nombreuses œuvres parmi lesquelles les fresques de l'église de l'Annunziata, à Florence, la *Charité*, au Louvre, etc.);

FIG. 127. — CORRÈGE. — MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE
(Musée du Louvre.)

Angelo Bronzino (1502-1572), un des meilleurs portraitistes de l'école florentine. En architecture, le goût de l'antique domine, mais les artistes l'interprètent souvent avec originalité, surtout dans la construction des palais, comme Bramante (1444-1514), compatriote de Raphaël, qui, après avoir travaillé longtemps à Milan, s'établit à Rome et devint

l'architecte du Vatican. Le palais de la Chancellerie qu'il construisit est un modèle d'ordonnance régulière et élégante. Baldassare Peruzzi s'inspire des mêmes principes au palais Massimi (Rome). Antonio da Sangallo fut le principal architecte du palais Farnèse, que la France vient d'acheter pour y installer définitivement son ambassade à Rome. La partie supérieure est de Michel-Ange. C'est le plus majestueux des palais romains de la Renaissance. Vignole, qui travailla surtout à Rome, publie son célèbre traité des cinq ordres : jusqu'à nos jours le *Vignole* a été le manuel de l'architecture académique. A Venise et dans la région environnante, Sansovino, Scamozzi, Palladio donnent à leurs constructions un caractère de richesse décorative qui s'accorde avec les tendances générales de l'art vénitien.

Pourtant, dans l'Italie centrale, les temps de décadence sont déjà venus. Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël ont porté l'art à un tel point qu'après eux il ne peut guère que déchoir. Leurs élèves ou leurs contemporains, en s'efforçant de les imiter sans avoir leur génie, altèrent leur style et exagèrent les défauts qui çà et là perçaient déjà chez ces grands maîtres. Ceux de Michel-Ange, sous prétexte de vigueur, aboutissent à l'emphase et aux contorsions violentes; ceux de Raphaël glissent vers le maniérisme. On ne consulte plus la nature avec la sincérité des maîtres du xve siècle, on s'asservit à l'antique, on se contente souvent de types, d'attitudes, d'expressions de convention. Même le soin du dessin et du coloris s'affaiblit. Jules Romain, le meilleur disciple de Raphaël, n'est, malgré son habileté, qu'un artiste de second ordre. On en peut dire autant de Daniel de Volterre, de Vasari, qui, en peinture, se rattachent à Michel-Ange. Parmi les sculpteurs, Benvenuto Cellini (1500-1572), cet aventurier de l'art, qui a laissé de si curieux mémoires et que François Ier attira quelque temps en France, est surtout un habile orfèvre. Son chef-d'œuvre en statuaire, le *Persée* (Florence), quelle qu'en soit l'élégance, manque de simplicité. Baccio Bandinelli est un déclamateur. Jean de Bologne (1524-1608), né en Flandre, mais Florentin d'adoption, a sculpté des figures d'une allure générale sou[illegible]it heureuse, comme son célèbre *Mercure*, mais qui manq[illegible]it d'accent.

Le Corrège. — Si de l'Italie centrale on s'achemine vers Venise, à Parme, a vécu et travaillé un grand maître dans l'art de plaire, Allegri, dit « le Corrège » (1494-1534). Peintre de la grâce, il la répand sans effort dans ses compositions et sur ses figures, et son coloris, tout à la fois brillant et moelleux, séduit le regard. Son talent délicat se montre dans ses tableaux mythologiques (*Antiope,* Louvre); mais, d'autre part, il sait aussi donner aux sujets religieux une

Cl. Giraudon.

FIG. 128. — GIORGIONE. — CONCERT CHAMPÊTRE.
(Musée du Louvre.)

expression poétique et tendre, *Mariage mystique de sainte Catherine* (fig. 127), au Louvre. Enfin, dans ses fresques de l'église Saint-Jean et du Dôme, à Parme, il aborde avec bonheur la grande décoration.

L'École vénitienne. — L'école vénitienne se développe avec une splendeur nouvelle. Le trait commun des peintres vénitiens est leur sentiment naturel et leur science du colo-
r ; ils y ajoutent l'habileté de la composition et l'entente
d grandes décorations, mais ils s'attachent moins à l'ex-
p ssion morale, ils recherchent les effets pittoresques, les

jeux de la lumière, l'éclat des riches étoffes; leur art est souvent plus matériel et plus extérieur, mais combien il est riche et brillant! De l'atelier de Jean Bellin sortent Gior-

FIG. 129. — TITIEN. — ALLÉGORIE.
(Musée du Louvre.)

gione (1478-1511) et Titien (1477-1576). Giorgione est coloriste entre tous les Vénitiens : ses tableaux produisent sur l'œil une impression magique, tant les nuances s'y fondent dans un ensemble chaud et moelleux. Le *Concert champêt*, la *Sainte Famille* (fig. 128), au Louvre, donnent une exa idée de son talent.

Titien se montre d'abord le disciple fidèle de Jean Bellin; bientôt le talent de son condisciple Giorgione influe sur lui, échauffe son coloris, mais il y ajoute plus d'inven-

FIG. 130. — VÉRONÈSE. — VENISE, LA JUSTICE ET LA PAIX
(Palais des Doges. — Venise.)

tion et de variété. Dès 1511, il est à Venise le maître
- excellence, le peintre officiel de la République. Sa
iommée se répand dans toute l'Italie, les princes se dis-
tent ses œuvres : Léon X veut, mais en vain, l'attirer à

Rome; François Ier cherche à l'entraîner en France, Charles-Quint lui prodigue ses faveurs. Lui cependant, fidèle à Venise où son talent s'épanouit dans son cadre naturel, ne s'en éloigne que pour de courts voyages. A quatre-vingt-dix-neuf ans il travaillait encore, lorsque la mort vint le frapper. Au milieu des œuvres si nombreuses qu'il a laissées, ce n'est point sans peine qu'on s'oriente : sujets religieux, compositions mythologiques, historiques, portraits, paysages, il a abordé tous les genres. Les tableaux de Titien conservés au Louvre suffiraient déjà pour faire connaître quelques côtés de son talent ; cependant, parmi ses chefs-d'œuvre, je citerai surtout : la *Présentation*, l'*Assomption* (musée de Venise); les portraits des musées de Florence; l'*Amour sacré* et l'*Amour profane* (Rome. palais Borghèse), etc. On peut dire qu'il résume en lui toutes les qualités de l'école vénitienne : il excelle à rendre la beauté physique de la femme dans tout l'éclat de sa riche floraison; il sait aussi introduire dans ses compositions le mouvement et la vie, en même temps qu'il y prodigue toute la magie du coloris. Cependant son dessin n'est pas toujours assez précis et, dans ses plus belles œuvres, on ne trouve point cette force et cette noblesse d'expression qui font le génie des Raphaël et des Michel-Ange.

Autour de lui se groupent tous les peintres vénitiens de son temps : Palma le Vieux, Pordenone, Moretto, Bonifazio, Paris Bordone sont ses élèves, ses imitateurs, parfois ses émules. Parmi ceux qui étudièrent à son atelier, Jacques Robusti, dit « le Tintoret » (1518-1594), voulut le dépasser en unissant, comme il le disait, « le dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien ». Artiste fougueux, mais inégal et heurté, ses œuvres nombreuses attestent une activité sans relâche : si ses compositions sont parfois étranges et désordonnées, il en est qui comptent parmi les chefs-d'œuvre, comme son *Miracle de saint Marc* (musée de Venise) et quelques vues des peintures qu'il exécuta au palais des Doges.

Enfin Paul Caliari (1528-1588), dit « le Véronèse » (il naquit à Vérone), est, avec Titien, le grand maître de l'é e vénitienne et un des plus puissants décorateurs qui a t existé. Il a, pour ainsi dire, l'instinct des vastes comp -

tions : il y dispose sans confusion une foule de personnages, ordonnant les groupes, ménageant les contrastes, intéressant partout le regard, tandis que de l'ensemble se dégage une impression grandiose. Il dirige de même les jeux et les combinaisons des tons, les tempère ou les échauffe les uns par les autres, enlève ses figures aux draperies éclatantes sur des fonds d'architecture imposants ou sur un ciel dont quelques nuages blancs varient l'azur. Nul n'est habile et pompeux avec plus de naturel et d'aisance. Dans ses repas évangéliques, dont les *Noces de Cana*, le *Repas chez Simon* (Louvre), sont de beaux modèles, le texte saint n'est qu'un prétexte à de fastueuses évocations des fêtes vénitiennes. Mais il faut le voir surtout à Venise, dans les édifices qu'il fut chargé de décorer, au palais des Doges (*Venise sur le globe terrestre* [fig. 130], *Triomphe de Venise*, etc.); près de Trévise, au château de Maser. Après Véronèse, la peinture vénitienne faiblit. La décadence est générale en Italie.

Bibliographie.

Voir les ouvrages généraux cités à la Bibliographie du chapitre précédent. — Müntz, *Histoire de la Renaissance*, t. II; *l'Age d'or*. — Lavisse et Rambaud, *Histoire générale*, t. IV, 1894; t. V, 1895, excellents chapitres d'André Michel sur l'art. — Bertaux, *Rome, de l'avènement de Jules II à nos jours*, dans la collection *les Villes d'art célèbres*, 1904. — Taine, *Voyage en Italie*.

Pour les trois grands artistes de cette période, les meilleures monographies sont : Séailles, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant*, 1892; — Müntz, *Raphaël*, 2e éd.; — Müntz, *Léonard de Vinci*, 1899. — Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, tout un volume a été consacré à Michel-Ange à l'occasion du troisième centenaire de sa naissance; divers écrivains et artistes y ont collaboré, l'étude de M. Guillaume sur Michel-Ange sculpteur est particulièrement remarquable; — Ricci, *Michel-Ange*, trad. Crozals, 1902. — Dans la collection, *les Maîtres de l'art :* Romain Rolland, *Michel-Ange*, 1905; Gillet, *Raphaël*, 1907.

Pour d'autres artistes, voir notamment : Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi*, 1888; *Fra Bartolommeo*, 1887; — Plon, *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur*, 1883; — Desjardins, *la Vie et l'œuvre de Jean de Bologne*, 1883. — Lafenestre, *Titien*, 1886; — Yriarte, *Paul Véronèse*, librairie de l'Art. — Dans la collection *les Grands Artistes :* Séailles, *Léonard de Vinci;* Marcel Reymond, *Michel-Ange;* — mel, *Titien;* Gauthier, *Luini;* Molmenti, *la Peinture vénitienne*, d. de Crozals, 1905. — Hourticq, *la Couleur vénitienne*, *Revue de ris*, 1907.

CHAPITRE III

L'ART EN FLANDRE ET EN ALLEMAGNE AU XVe ET AU XVIe SIÈCLE

SOMMAIRE. — En Flandre se manifeste, au XIVe siècle, une renaissance vigoureuse, mais, en général, moins élevée dans ses tendances, moins délicate par le style. Elle a pour centres de grandes cités industrielles, ouvrières, commerçantes, elle s'inspire des goûts et des sentiments de ce milieu. Jean et Hubert Van Eyck ouvrent la marche et, par les progrès qu'ils font faire à la technique de la peinture à l'huile, ils créent une nouvelle école de coloristes. Puis viennent le doux et mystique Memlinc, Van der Weyden, d'un talent énergique mais plus rude. L'école flamande étend son action en Hollande, mais bientôt, dès le commencement du XVIe siècle, elle s'altère sous l'influence de l'art italien.

En Allemagne, la Renaissance offre des caractères analogues. Deux grands artistes surtout la personnifient à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe : A. Dürer, (de Nuremberg) et Holbein (de Bâle). Le premier, peintre et graveur, d'un génie plus puissant et plus profond, a su interpréter les sujets évangéliques en leur donnant une physionomie familière et locale, il a créé des compositions d'une expression douloureuse et émue. Le second a été surtout un portraitiste d'une précision incomparable, mais on retrouve chez lui, comme chez Dürer, le goût des sujets où la souffrance, les misères de la vie sont rendues avec un réalisme poignant.

CARACTÈRES DE L'ART NOUVEAU. — L'habitude s'est introduite d'étudier les manifestations de l'art successivemen dans les divers pays où elles sont apparues. Il en résul que, au Moyen Age ou à la Renaissance, nous somm

enclins à supposer entre ces pays des différences qui parfois n'ont jamais existé ou qui n'ont pas eu l'importance que nous leur attribuons. L'art roman, l'art gothique, on l'a vu, ne se sont point limités aux frontières d'un État, ils se sont propagés à travers tout le monde chrétien. Il en a été de même de la Renaissance. Elle s'est manifestée au nord et au centre de l'Europe comme en Italie, et, si des écoles de date contemporaine se reconnaissent à des traits distincts, cependant de part et d'autre dominent les mêmes tendances.

L'art de Giotto procède du retour à la nature, l'art du xve siècle italien est réaliste. De même, dans les pays du Nord, la sculpture gothique s'était inspirée de la nature. Puis à la simplicité et à la vérité des œuvres du xiiie siècle, avaient succédé, comme dans l'école giottesque, les conventions, la recherche, même le maniérisme. Au xive et au xve siècle, en sculpture et en peinture, on voit apparaître un art nouveau. L'art gothique se rajeunit en se remettant encore à l'école de la nature, mais il veut l'interpréter avec plus d'exactitude et de rigueur; il devient réaliste. Les sculpteurs du xiiie siècle étudiaient la figure humaine, mais ils se contentaient d'en rendre les traits généraux, on retrouve souvent chez leurs personnages les types des pays où ils travaillent, on n'y surprend guère le souci de la physionomie individuelle, du portrait. Au contraire, au xive et au xve siècle, les artistes s'attacheront à reproduire avec une précision implacable les modèles qu'ils ont choisis. Chez eux le portrait domine, non seulement quand il s'agit de rendre les traits d'un personnage illustre : dans une composition religieuse chaque personnage sacré est la reproduction individuelle d'un être vivant. Dans cet effort énergique vers la vérité ils ne reculent ni devant la laideur, ni même devant la vulgarité.

De même, à l'époque antérieure, on ne cherchait guère à préciser le lieu où s'accomplissaient les événements qu'on retraçait. Au contraire, dans l'art nouveau, avec le portrait s'introduit le paysage. Les sites, les édifices sont copiés d'après nature, et souvent c'est d'après ces indications qu'on peut déterminer le pays d'origine d'une œuvre. Il en est ainsi de tous les accessoires, mobilier, armes,

costumes : on y retrouve la même préoccupation d'une fidélité scrupuleuse[1]. Les artistes cependant ne rompent point avec les souvenirs du moyen âge : par les sujets qu'ils traitent et par leur foi, ce sont des artistes chrétiens, capables de ressentir et de traduire avec une sincérité naïve l'inspiration religieuse. Ces caractères et ces contrastes se comprennent, si l'on considère les origines de cet art. Il naît dans des villes de grosse bourgeoisie et de population dense et travailleuse, où ne se retrouve point la finesse du goût italien; néanmoins, la poésie n'en est point bannie, elle se concentre dans les sentiments intimes et les croyances qu'elle pénètre de tendresse et de mysticisme.

La Flandre. — La Flandre fut un des pays où se manifesta cette évolution de l'art. Elle le dut à sa richesse et à son activité : au sein des grandes cités d'industrie et de commerce, comme Bruges, Gand, etc., se forment les corporations ou ghildes d'artistes d'où va sortir la rénovation. Puis vient la domination des ducs de Bourgogne : à leur cour fastueuse ou sous leur protection travaillent quelques-uns des grands maîtres flamands du xve siècle. Bien que la Flandre ait eu des sculpteurs de mérite, l'activité créatrice des artistes se manifeste surtout dans la peinture; ici même, point de grandes décorations d'églises ou d'édifices comme en Italie, l'architecture gothique a restreint la peinture murale et les œuvres sont des tableaux.

Les Van Eyck. — Les débuts de l'école flamande sont obscurs. Au cours du xive siècle, dans les principales villes, naquirent des *ghildes* ou associations de peintres et de sculpteurs sous le patronage de saint Luc. De là sont sortis les peintres de tableaux. C'est avec les frères Van Eyck que l'école se constitue dans toute la force de son originalité. Les deux frères, Hubert (1366 [?]-1426) et Jean (?-1441), bien que nés dans la principauté de Liége, sont Flamands d'adoption : Hubert passe la fin de sa vie à Gand; Jean est à Bruges

1. Sur ce point, M. Mâle (*le Renouvellement de l'art par les mystères* [*Gaz. des Beaux-Arts*, 1904]) a cherché à démontrer que le théâ avait eu sa part dans la transformation de l'art et que les peintres et l sculpteurs s'étaient souvent inspirés des inventions et de la mise scène des mystères.

dès 1425, il y devient peintre et valet de chambre de Phi-

Cliché Giraudon.

FIG. 131. — VAN EYCK. — L'HOMME A L'ŒILLET.

lippe le Bon. Le duc l'emploie parfois à des ambassades et en même temps déclare qu'il ne trouverait point « de

pareil à son gré, ni si excellent en son art et science[1] ».

Dans la technique de la peinture, la tradition attribue aux Van Eyck la découverte de la peinture à l'huile. Si, sous cette forme absolue, l'affirmation n'est pas exacte, cependant les Van Eyck mêlèrent plus habilement qu'on ne l'avait fait encore l'huile aux couleurs, et ils améliorèrent la préparation des vernis qu'on étendait sur les peintures. En outre, ils surent mieux combiner les couleurs sur la palette, multiplier les tons et les nuances. Ils obtinrent ainsi un coloris plus riche et plus chaud, et leurs procédés accrurent les ressources de l'art.

Ce n'est là qu'une partie de leur gloire. Parmi leurs œuvres, la plus importante est la vaste composition de l'*Agneau mystique*, maintenant partagée entre l'église de Saint-Bavon, à Gand, et les musées de Bruxelles et de Berlin. Tous deux y ont travaillé; commencée peut-être vers 1420, elle ne fut complètement terminée qu'en 1432, six ans après la mort d'Hubert. En haut se présentent les grandes figures de Dieu le Père, de la Vierge et de saint Jean, d'Adam et d'Ève, etc. Au-dessous, sur un autel, est placé l'Agneau qu'entourent des anges; au premier plan jaillit la fontaine de vie; sur les côtés se groupent les docteurs, les martyrs, les saints et les saintes, et jusqu'aux philosophes païens qui ont annoncé le Christ. Les tendances réalistes de l'école s'accusent dans les types de la plupart des personnages, qui ont le caractère de portraits, et dans les figures d'Adam et Ève, exactement copiées d'après des artisans aux formes laides et pauvres, aux attitudes gauches.

Il n'est aucune autre œuvre qu'on puisse attribuer avec une certitude absolue à Hubert, tandis qu'il en reste un assez grand nombre de Jean. Portraitiste, il rend ses modèles avec une précision scrupuleuse, tout en dégageant avec vigueur le caractère dominant de la physionomie (fig. 131). Peintre religieux, il montre les mêmes préoccupations : ses vierges sont de jeunes Flamandes dont il n'idéalise guère les traits;

1. On a attribué, par de bons arguments, à Hubert Van Eyck le superbe manuscrit connu sous le nom d'*Heures de Turin* qui vient de disparaître dans l'incendie de la bibliothèque de Turin. Il semble qu'il ait d'abord travaillé en Hollande, à la Haye, au service du comte Guillaume IV.

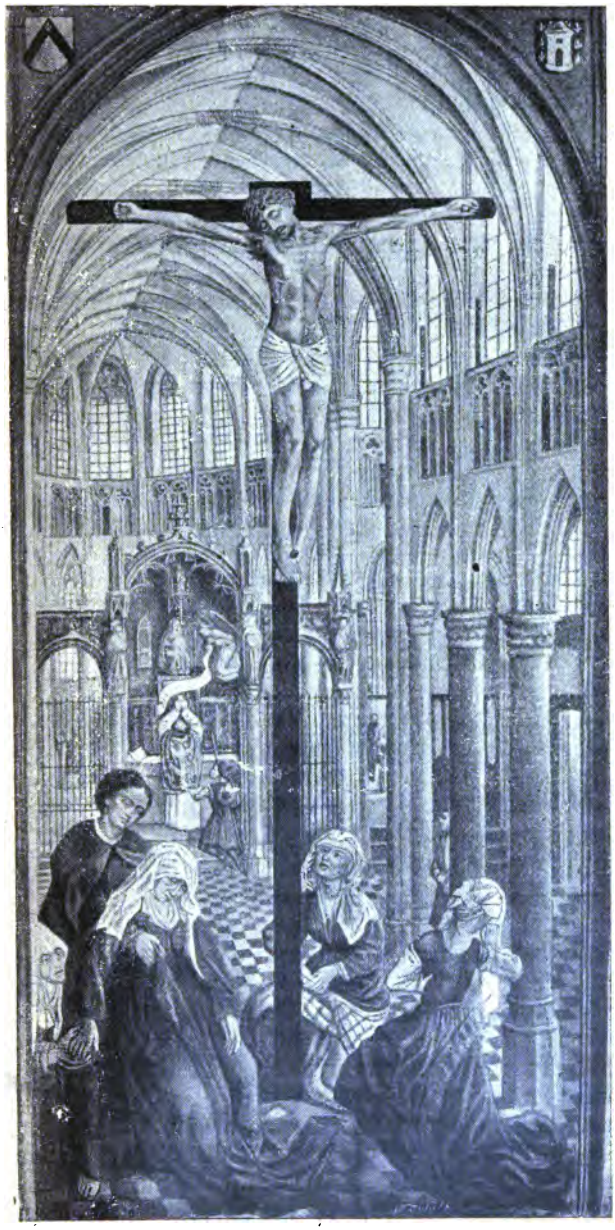


FIG. 132. — VAN DER WEYDEN. — LES SEPT SACREMENTS.
(Partie centrale. — Musée d'Anvers.)

les personnages qui les entourent sont copiés d'après nature, et le souci de l'exactitude se retrouve dans les moindres accessoires (*Vierge aux Donateurs*, Louvre). Au fond se développent souvent des paysages pittoresques, exécutés avec une merveilleuse finesse. Partout le dessin est ferme, le coloris d'un éclat et d'une harmonie qu'on ne connaissait point encore.

Van der Weyden, Memlinc, Quentin Metsys, etc. — Roger Van der Weyden (1399 ou 1400-1464), dont la vie s'est passée en grande partie à Bruxelles, est un artiste plus dur de dessin, plus sec de coloris. En revanche, ses œuvres, d'un aspect sévère, sont remarquables par la force de l'expression, ainsi les *Sept Sacrements* (fig. 132), au musée d'Anvers, et le *Jugement dernier* (hôpital de Beaune). Il a exercé une grande influence en Allemagne comme dans sa patrie. De son atelier sort peut-être Hans Memlinc, mort en 1494. On discute encore sur le lieu de sa naissance (Allemagne ou Hollande du Nord). Sa vie, que longtemps on a ornée de légendes romanesques, est obscure; on sait cependant qu'elle s'écoula en grande partie à Bruges. Là aussi, à l'hôpital Saint-Jean, sont réunies plusieurs de ses plus belles œuvres : la *Châsse de sainte Ursule*, des portraits, l'*Adoration des mages*, et surtout le *Mariage de sainte Catherine*. Il excelle à donner à ses madones, à ses saints et à ses saintes une expression de foi profonde et naïve (fig. 133). Son talent est plus tendre, plus pénétré d'idéal que celui de Van Eyck; son dessin n'est pas moins précis, ni son coloris moins moelleux, mais peut-être, avec plus de grâce, a-t-il moins de force (*la Vierge et la famille Floreins*, au Louvre).

Autour de ces grands maîtres se pressent les disciples, les artistes de second ordre, comme Thierri Bouts, Van der Goes, Gérard David, etc. A Anvers, Quentin Metsys (1466-1530) aborde déjà les scènes de mœurs (*le Banquier et sa femme*, au Louvre), tandis que, dans ses tableaux religieux (*Triptyque* du musée d'Anvers), il rappelle parfois Van der Weyden, mais avec plus de variété et de souplesse dans l'exécution. En Hollande, où s'étend alors le domaine de l'école flaman Lucas de Leyde (1494-1533) vaut mieux encore comme veur que comme peintre, et ses estampes sont remarqual

par la science des effets de lumière et de perspective.

Les maîtres flamands étaient connus dans l'Europe entière. On verra, dans un autre chapitre, quels furent leurs rapports avec la France. Même en Italie on recherchait, on étudiait leurs œuvres. Plusieurs d'entre eux s'y établirent, y travaillèrent. A Florence, par exemple, la famille des Portinari commandait à Hugo Van der Goes le merveilleux retable de la *Nativité* qui est maintenant au musée des Offices. L'Italien Bartolommeo Fazio, en 1455, dans son *Liber de viris illustribus*, disait de Jean Van Eyck : « Il a été considéré comme le premier des peintres de notre siècle. » Antonello de Messine venait en Flandre étudier les œuvres et les procédés de la peinture flamande. L'influence de l'école flamande dominait jusqu'en Espagne et en Portugal.

Cl. Bruckmann, Munich.
FIG. 133. — MEMLINC. — MADONE.
(Hôpital Saint-Jean. — Bruges.)

Mais au XVIe siècle les artistes flamands prennent la route de l'Italie pour se mettre à l'école de maîtres étrangers, et, s'ils ne dépouillent point entièrement le caractère national, ils l'altèrent par ces emprunts. Il en est pourtant qui restent chez eux, comme Jean Mostaert, d'autres qui voient l'Italie ns en subir l'influence, Flamands de cœur et de style, mme Pierre Brueghel le Vieux (mort en 1559), qui peint kermesses du pays, les franches lippées, avec autant de

verve dans la composition que d'habileté dans l'exécution.

La tapisserie. — Parmi les industries artistiques qui se développent dans la Flandre du xve et du xvie siècle, la tapisserie historiée est étroitement unie à la peinture. Les ateliers d'Arras, de Bruxelles sont célèbres, et partout on en recherche les produits. Or, comme les tapissiers reçoivent des peintres leurs cartons, le mouvement de rénovation qui s'accomplit d'un côté étend son action de l'autre. Il est vrai qu'ici encore, au xvie siècle, pénètre le style italien.

Les origines des écoles allemandes. — De la Flandre à l'Allemagne, la transition est facile; entre les deux pays se sont établies d'étroites relations artistiques. La fidélité y est grande aux traditions gothiques; longtemps elles se maintiennent, sans qu'on surprenne la préoccupation marquée de l'antiquité ou de l'Italie; mais dans tous les arts plastiques s'accentue la tendance au réalisme. Elle est visible chez les sculpteurs, dont plusieurs, Adam Krafft, Pierre Vischer, Veit Stoss, qui tous trois ont travaillé à Nuremberg, montrent beaucoup de vérité et de vie: le tombeau de S. Sebald à Nuremberg, que P. Vischer exécuta de 1508 à 1510, est l'œuvre maîtresse de la sculpture allemande à cette époque. Cependant la peinture devient l'art par excellence. Dès le xive siècle, des écoles fleurissent à Prague, à Nuremberg, à Cologne surtout. L'école de Cologne a produit des œuvres d'une candeur d'expression et d'une fraîcheur de coloris exquises. Stephan Lochner (mort en 1452) en fut le maître par excellence (ses œuvres se trouvent à la cathédrale et dans les musées de Cologne) (fig. 134). Ces mêmes qualités, avec un remarquable don d'expression dramatique, se retrouvent chez un peintre qui travailla à Hambourg, dans la première moitié du xve siècle, maître Francke (ses œuvres sont à la Kunsthalle de Hambourg). Martin Schongauer ou Schœn, de Colmar (vers 1450-1491), peut-être élève de Van der Weyden, outre quelques tableaux, a laissé de nombreuses gravures burinées avec fermeté et souplesse. L'Allemagne a disputé, non sans raison, à l'Italie l'honneur d'avoir pratiqué la première la gravure sur cuivre; des artistes habiles en ce genre avaient même précédé Martin Schœn.

A. Dürer. — C'est chez A. Dürer (1471-1528) que e

génie germanique du XVIe siècle se manifeste avec le plus de force et d'originalité. Il est né à Nuremberg, si pittoresque

Cliché Giraudon.

FIG. 134. — LOCHNER. — LA VIERGE. — (Musée archiépiscopal de Cologne.)

encore aujourd'hui, et qui était alors une des villes les plus prospères de l'Allemagne. Il étudia dans l'atelier de Wolgemut, à la fois peintre et sculpteur. A cette époque l'école de peinture de Nuremberg se transformait sous l'influence

des Pays-Bas : elle devenait plus énergique, plus réaliste. Son apprentissage terminé, Dürer voyage quatre ans en Allemagne, peut-être même visite-t-il déjà Venise. En tout cas, si dès lors il connaît les gravures de Mantegna, s'il fait des emprunts aux maîtres d'au delà des Alpes, l'art italien n'exerce aucune influence profonde sur son talent déjà formé. A partir de 1494, sa vie s'écoule presque entière à Nuremberg. Longtemps on a répété que l'humeur désagréable et cupide de sa femme, Agnès Frey, avait troublé son existence ; mais des recherches récentes ont prouvé qu'A. Dürer n'avait pas été si malheureux qu'on se l'imaginait. Deux voyages qu'il fit, l'un à Venise (1505-1507), l'autre aux Pays-Bas (1520-1521), sont connus par ses lettres et son journal. Sa renommée l'y avait précédé, ses estampes étaient recherchées à Venise, et Marc-Antoine lui-même les contrefaisait. Jean Bellin lui témoignait beaucoup d'amitié, Raphaël fut en relations avec lui, et la jalousie d'autres artistes, dont il se plaint, est une preuve même de la réputation qu'il avait conquise à l'étranger. En Allemagne, l'empereur Maximilien le chargeait de nombreuses commandes, assez mal payées, il est vrai, et notamment de dessins pour des arcs de triomphe, des cortèges. Il adhéra à la Réforme dès ses débuts et fut en rapports avec Luther, Mélanchthon, Zwingle.

A. Dürer a exécuté un assez grand nombre de tableaux. Parmi les meilleurs, je citerai *l'Adoration des Mages*, de 1504 (Florence, musée des Offices), *la Crucifixion*, de 1506 (musée de Dresde), *la Madone*, de 1516, *la Trinité adorée par tous les saints* (Vienne, Belvédère), *les Quatre Apôtres* (musée de Munich) ; mais ses dessins et ses gravures le font mieux connaître. Allemand par la pensée et par la forme, son imagination est puissante, mais sombre et fantasque ; il se plaît aux sujets douloureux, aux conceptions étranges (*Mélancolie* [fig. 135], *le Chevalier et la Mort*, *l'Apocalypse*, etc.). D'autre part, l'expression est chez lui d'un réalisme que rien n'arrête : il introduit dans ses compositions les types les moins nobles, les détails les plus familiers, mais pour en tirer des effets imprévus de grandeur et de pittoresque. « Ce qu'est la beauté, vraiment je ne le sais pas, » écrivait-il, et ailleurs : « Vraiment elle réside dans la nature ; qui peut l'en extraire le trouve -

sède. » Si ses œuvres peuvent paraître parfois rudes et sans harmonie, elles sont toujours pleines de vigueur et de sève. Quand il traite des sujets chrétiens (*Passion du Christ*, *Scènes de la vie de la Vierge*), il leur donne un caractère local : types, costumes, mœurs, paysages, tout y rappelle l'Allemagne, mais il y mêle une poésie intime qui transforme la composition et la marque d'un caractère religieux. Ce sont bien les personnages de l'Évangile, mais sous les formes réelles et concrètes que leur prêtait l'imagination populaire. De même que Luther traduit les Livres saints dans la langue vulgaire, A. Dürer traduit les croyances chrétiennes dans un art que tous peuvent comprendre. Au point de vue technique, c'est encore un grand maître. Dans ses gravures, il procède avec une sûreté et une vigueur extraordinaires, en même temps qu'il sait s'attacher aux moindres détails, quelquefois même avec une trop minutieuse complaisance.

Cl. Giraudon.

FIG. 135. — A. DÜRER. — MÉLANCOLIE.
(Gravure.)

HOLBEIN. — A. Dürer est le chef de l'école de Franconie; l'école de Souabe, d'où sortent les Holbein, est moins indifférente aux préoccupations de beauté et d'élégance. Ces tendances existent déjà chez Holbein le Vieux; elles s'accentuent chez son fils, et, s'il reste bien Alle-

mand, il subit plus que Dürer l'influence de l'Italie; elle est sensible notamment dans l'architecture et dans les encadrements. Né en 1497 à Augsbourg, dès 1515 il est établi à Bâle. Les anecdotes qu'on a fait courir sur sa paresse et son ivrognerie sont des légendes. De 1526 à 1528, il tente une première fois fortune en Angleterre, il y retourne en 1532, et, sauf un court voyage à Bâle en 1538, il y reste jusqu'à sa mort (1543), fort apprécié et, à partir de 1536, employé par Henri VIII. Portraitiste, il est d'une sincérité et d'une précision incomparables (plusieurs portraits au musée de Bâle, portraits d'Érasme [fig. 136], d'Anne de Clèves, au Louvre, etc.). Peintre religieux, il a exécuté de nombreuses madones; parmi les plus belles est celle de Darmstadt. Son *Christ mort* (fig. 137) du musée de Bâle (1521), œuvre réaliste, où le dessin et la couleur conspirent à accuser les horreurs du cadavre, est effrayant de vérité. Mais, en même temps, l'expression qu'ont gardée les traits du Christ au moment de la mort est d'une beauté tragique. Tout s'y lit, les ardeurs passées, les luttes douloureuses, la foi dans l'œuvre, les angoisses de l'agonie morale: la bouche est entr'ouverte comme pour un dernier cri, dernière adjuration. Cette inspiration se retrouve d d'autres œuvres, et notamment dans les dix dessins d

FIG. 136. — HOLBEIN. — PORTRAIT D'ÉRASME.
(Musée du Louvre.)

Passion (musée de Bâle), où toutes les souffrances du Christ sont rendues d'une façon poignante. Ces dessins sont certainement ce qu'il a fait de plus puissant comme composition. Ses portraits au crayon et à la plume, légèrement relevés de tons de chair, sont merveilleux de précision, de souplesse et de vie; jamais la physionomie n'a été saisie avec plus de simplicité et de naturel. Il avait abordé aussi la grande décoration et les sujets antiques dans ses peintures murales de la salle du Conseil à Bâle, qui, par malheur, ont presque entièrement disparu. Enfin Holbein a composé de nombreux dessins pour la gravure : les 83 dessins pour l'*Éloge de la Folie* d'Érasme, l'*Alphabet de la Mort*, les *Simulacres de la Mort*, où il retrace avec une verve inépuisable et une ironie lugubre les triomphes de la Mort sur la puissance et la beauté comme sur la misère.

FIG. 137. — HOLBEIN. — LE CHRIST MORT. (Musée de Bâle.)

Parmi les contemporains d'A. Dürer et d'Holbein, Lucas Cranach (1472-1553), sans les égaler, possède un talent original. Ses madones sont de jeunes Allemandes, fraîches et fines, dont le visage séduit par un mélange de candeur et de miévrerie. En outre, il aime à peindre le nu (plusieurs figures d'Adam et d'Ève) et emprunte des sujets à la mythologie païenne (*Vénus*, au Louvre); mais, par la conception comme par le style, il est étranger à l'art antique; ses figures, aux formes souvent pau-

vres et trop longues, sont posées avec une élégance maniérée.

De l'influence de la Réforme. — On a discuté l'influence qu'exerça la Réforme sur les arts. Sans doute les idées nouvelles ont parfois déchaîné contre les anciens monuments religieux des bandes d'iconoclastes; cependant Luther ne proscrivait point les arts; A. Dürer, Holbein, Cranach étaient protestants et ne renoncèrent ni à la peinture ni aux sujets sacrés. Peut-être les doctrines qu'ils adoptèrent contribuèrent-elles à les affranchir du respect des traditions et développèrent-elles chez eux la tendance à donner à l'art chrétien une forme populaire; mais, avant Luther déjà, c'était de ce côté que se dirigeait l'école allemande. D'autre part, si, dès la seconde moitié du XVIe siècle, l'art allemand est en décadence, faudra-t-il en accuser la Réforme? Il ne semble point que tel ait été son rôle : si les artistes allemands deviennent fort médiocres, c'est qu'ils dépouillent leur caractère national pour imiter sans originalité le style italien.

Bibliographie.

Dehaisnes, *l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, 1886. — La peinture aux Pays-Bas a eu son Vasari : Karel Van Mander, *le Livre des peintres*, trad. Hymans, 1884. — Sur l'histoire même de l'école, l'excellent livre de Wauters, *la Peinture flamande (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts)*; Fromentin, *les Maîtres d'autrefois*, 1876, études personnelles d'un peintre, doublé d'un écrivain, sur les grands maîtres de l'école flamande; — James Weale, *Hubert Van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903); — Paul Durrieu, *les débuts des Van Eyck* (*id.*, 1903); — Wauters, *Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memlinc*, 1893; Weale, *Hans Memlinc*, 1901; — Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre*, t. II, 1901. — Fiérens-Gevaert, *la Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, 1905. — Dalbon, *les Origines de la Peinture à l'huile*, 1904. — Sur les tapisseries, voir : Müntz, *la Tapisserie* (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*); — Guiffrey, *la Tapisserie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours*, 1886.

Pour l'école allemande, Jansen, *l'Allemagne à la fin du moyen âge et à l'époque de la Réforme*, trad. fr., contient d'importants chapitres. — Janitschek, *die Malerei*, dans la *Geschichte der deutschen Kunst*, 1889. — Émile Michel, *les Musées d'Allemagne*, 1886. — Principales monographies: Thausing, *Albert Dürer*, trad. Gruyer, 1876; — P. Mantz, *Hans Holbein*, 1879. — Dans la collection *les Maîtres de l'A* Hámel, *Albert Dürer*, 1904; Benoit, *Holbein*, 1905. — Dans la col tion *les Villes d'Art célèbres :* Réer, *Nuremberg*, 1905.

CHAPITRE IV

L'ART EN FRANCE AU XVe ET AU XVIe SIÈCLE

SOMMAIRE. — La Renaissance française à ses origines est apparentée à la Renaissance flamande, ou plutôt, de part et d'autre, c'est un art nouveau qui se développe avec les mêmes caractères et qui s'oppose à l'art du Midi. Charles V, ses frères, en sont les protecteurs. La cour des ducs de Bourgogne, à Dijon, en devient un des centres les plus actifs : là travaille le sculpteur Claus Sluter. Sur les bords de la Loire, où les rois de ce temps font élever d'exquises résidences (Blois, Amboise, Chambord), se forme l'école de Tours qu'illustrent le peintre Jean Fouquet et le sculpteur Michel Colombe, l'auteur du tombeau du duc François II de Bretagne, à Nantes. A la suite des guerres d'Italie, l'influence italienne s'introduit en France, mais sans y étouffer d'abord l'originalité de l'art français. Les châteaux de ce temps, d'une si aimable élégance, ont une physionomie bien française. Philibert de l'Orme, Pierre Lescot, Jean Bullant, sont les principaux architectes de ce temps : c'est à eux qu'on doit la majeure partie du Louvre et des Tuileries. Parmi les sculpteurs, les meilleurs sont : Jean Goujon, d'une grâce si délicate (la *Diane*, les *Nymphes*, au Louvre); Germain Pilon (les *Trois Grâces*, au Louvre), et, en province, l'énergique Jean Richier. En peinture, la famille des Clouet reproduit, dans des portraits d'une précision fidèle, les rois et les princes de la cour des Valois. C'est aussi pour les arts industriels une belle époque : Bernard Palissy invente ses plats émaillés; l'école de Limoges multiplie ses émaux peints qui sont de véritables tableaux; les meubles affectent des formes charmantes et fines. Dans tous les arts l'élégance est le caractère dominant de la Renaissance française.

CARACTÈRES DE LA PREMIÈRE RENAISSANCE FRANÇAISE. — Au
: ' et au xve siècle, l'art apparaît en France avec les
1 nes caractères généraux qu'en Flandre : il est réaliste.
l re les œuvres des deux pays il est souvent malaisé de

distinguer : il en est qu'on attribuait autrefois aux Van Eyck, à Rogier Van der Weyden et que des documents certains ont depuis restitués à des maîtres français. D'ailleurs bon nombre des artistes qui travaillaient chez nous étaient originaires soit de la Flandre, soit des provinces du Nord : on en trouve, pendant tout le xve siècle, non seulement à Paris ou à Dijon, mais à Troyes, à Rouen, à Tours, à Lyon, jusqu'en Provence ou en Languedoc. Aussi, lorsqu'on a recherché les premières origines de notre Renaissance, a-t-on soutenu que c'était en Flandre qu'on les retrouvait, et que l'art français fut alors comme un prolongement de l'art flamand. Il semble cependant qu'il y ait quelque témérité à affirmer cette suzeraineté de la Flandre. Il est même probable que c'est la France qui a exercé son action sur la Flandre et que les Van Eyck ont subi l'influence des miniaturistes parisiens. Nous sommes trop enclins à transporter en quelque sorte dans le domaine de l'art des frontières politiques qui d'ailleurs sont de formation plus récente. Au xve siècle, on ne distinguait pas, de la façon dont nous le faisons aujourd'hui, les deux pays : des Italiens parlant de Jean Van Eyck et de Rogier Van der Weyden les qualifiaient de « Gaulois ». De part et d'autre s'accomplissait la même évolution, et à ces dénominations trop étroites d'art flamand et d'art français il serait plus exact de substituer celle d'art des pays du Nord.

La cour de France. — Au xive siècle, sous Philippe VI, Jean II, Charles V surtout, la cour de France fut un centre littéraire et artistique. Des sculpteurs, des peintres vivaient auprès d'eux. Le plus ancien tableau-portrait qui nous reste est celui de Jean II (Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale) : il est probablement l'œuvre de Girard d'Orléans, qui était son valet de chambre et son peintre, et prouve la recherche scrupuleuse de la ressemblance individuelle. Christine de Pisan, qui fut l'historiographe de Charles V, nous apprend qu'il fut « droit artiste » et qu'il « se demonstra vray architecteur, deviseur certain et prudent ordeneur lorsque les belles fondations fist faire en maintes places, notables édifices, beaux nobles, tant d'églises comme de châteaux à Paris ailleurs ». Ce n'était plus un roi chevalier, grand don

de coups d'épée, mais un roi sage et sédentaire, gouvernant, administrant, négociant du fond de son cabinet. Il aimait les beaux manuscrits et il se forma une bibliothèque; il faisait traduire les auteurs anciens : les manuscrits à miniatures exécutés pour Charles V sont en partie conservés à la Bibliothèque nationale. Le Louvre de château se transforme en palais; le roi d'ailleurs habite de préférence à l'hôtel Saint-Pol, dont il a surveillé la construction de façon à en faire une résidence riante et confortable. Raymond du Temple est son architecte; il l'appelle « son bien aimé sergent d'armes et maçon », et il est le parrain d'un de ses fils. Comme peintres, comme sculpteurs, il emploie Jean de Saint-Romain, André Beauneveu de Valenciennes, Jean Hennequin de Liége, Jean Bandol de Bruges, Jean Coste, Colart de Laon, d'autres encore. D'André Beauneveu sont certainement les statues funéraires de Philippe VI, de Jean II, de Charles V, à Saint-Denis. Il était également peintre et miniaturiste. A Saint-Denis se trouvent aussi d'autres œuvres dont les auteurs sont connus : la statue de Blanche de France par Hennequin de Liége, la tête de la statue de du Guesclin par Thomas Privé et Robert Loisel, le buste de la statue d'Isabeau de Bavière par Pierre de Thury. Les statues de Charles V et de sa femme Jeanne de Bourbon, exécutées pour le portail des Célestins à Paris, sont d'un réalisme sincère (fig. 138). Une des œuvres les plus remarquables de cette époque est *le Parement de Narbonne* (Louvre), dessin sur soie blanche qui représente des scènes de la Passion avec Charles V et Jeanne de Bourbon agenouillés. Après Charles V, les désastres de la guerre de Cent ans contribuèrent malheureusement à enrayer à la cour de France ce développement des arts, cette première Renaissance.

Les frères de Charles V imitèrent son exemple et, entre tous, le duc de Berry, qui ne mourut qu'en 1416. Il était en relations avec tous les pays, avec l'Italie comme avec la Flandre, achetant des bijoux, des pièces d'orfèvrerie, des meubles de prix. Il multipliait les somptueuses constructions, à Bourges, à Poitiers, à Riom. Son château de Mehun-sur-Yèvre était « une des plus belles résidences du monde ». Ses manuscrits à miniatures, dont quelques-

uns nous sont parvenus, étaient souvent de toute beauté.

Pour lui travaillaient les peintres André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, les frères de Limbourg. *Les très riches Heures du duc de Berry,* conservées à Chantilly, et qui sont le chef-d'œuvre de la miniature de cette époque, ont été exécutées en grande partie par Pol de Limbourg et ses frères. Les compositions qui s'y trouvent sont exquises de vérité, de grâce et de fraîcheur ; pour la première fois les paysages, les sites, les monuments de France y apparaissent fidèlement reproduits et avec tout leur charme.

FIG. 138. — STATUE DE CHARLES V DESTINÉE AU PORTAIL DES CÉLESTINS (Musée du Louvre.)

On a rapproché des miniatures de Pol de Limbourg des tableaux (*Madone entourée de saints*, musée d'Aix; *Adoration des Bergers,* musée de Dijon), de grande valeur, dits du « maître de Flémalle », et l'on a voulu y reconnaître la même main. D'autres les attribuent à Jacques Daret, qui travaillait à Arras au milieu du xve siècle.

Avignon, où résident les papes pendant le schisme, est aussi un centre artistique. Dans cet imme palais pontifical, à l'aspect de forteresse, qu'on a malheureusement transformé en caserne, ils font v

des artistes italiens, le Siennois Simone di Martino, Matteo di Giovanetto (de Viterbe), et aussi un Français, Simonet (de Lyon) ; ils les chargent de décorer de fresques les chapelles et les salles : de ces œuvres il ne subsiste plus que quelques vestiges çà et là sur les murs. D'ailleurs, auparavant déjà, Philippe le Bel avait envoyé en Italie un peintre français, Etienne d'Auxerre, tandis qu'il avait à son service trois peintres italiens, Filippo et Giovanni Rusuti et Nicolas de Massi. Cependant, jusqu'aux guerres d'Italie, l'art italien n'eut sur l'art français aucune influence durable.

FIG. 139.
CLAUS SLUTER. — ISAÏE.
(Puits de Moïse. — Dijon.)

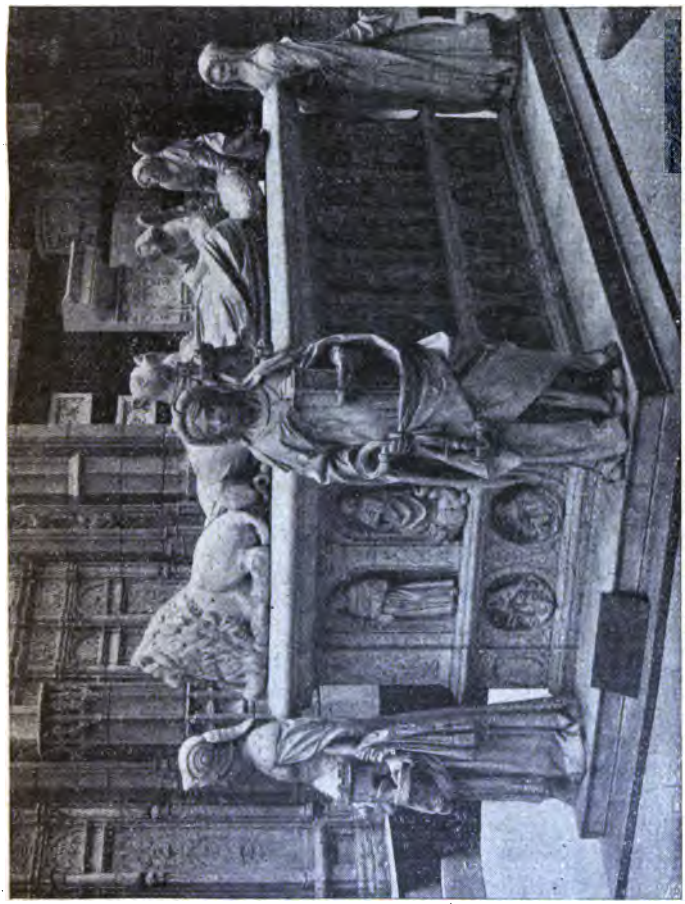
Les arts a la cour de Bourgogne. — De toutes les cours princières, celle des ducs de Bourgogne à Dijon fut celle dont l'importance artistique s'affirma avec le plus de force. Les fêtes qui s'y célébraient étaient renommées pour leur luxe et leur éclat. Maîtres des Flandres, les ducs en tirent tout à la fois des ressources et des artistes. En 1383, aux portes de Dijon, Philippe le Hardi commence les travaux de la Chartreuse de Champmol, qui doit être comme « le nt-Denis de la maison de ırgogne ». De tous ceux qui y travaillèrent, le plus ʿbre fut Claus Sluter, Hollandais de naissance, qui

eut pour principal collaborateur son neveu Claus de Werve. Ils y exécutèrent le portail de l'église et le grand calvaire qui est connu sous le nom de *Puits des Prophètes* ou *Puits de Moïse*. Le portail représente Philippe le Hardi et sa femme Marguerite de Flandre qui sont agenouillés devant la Vierge qu'accompagnent saint Jean et sainte Catherine. Sur la partie qui subsiste du *Puits des Prophètes* sont sculptés Moïse, David, Jérémie, Zacharie, Daniel, Isaïe. Ce sont des figures d'un énergique réalisme; ainsi le vieil Isaïe, courbé, chauve, édenté, les yeux éteints dans les orbites creux (fig. 139). Les sculptures du monument avaient été peintes ensuite par un des meilleurs artistes de la cour ducale, Jean Malouel.

Le tombeau de Philippe le Hardi, maintenant au musée de Dijon, fut aussi l'œuvre de Jean de Marville, Claus Sluter et de leurs collaborateurs (1389-1412); sur la dalle supérieure est étendue l'image du duc, ce qu'on appelait le *gisant*, tandis qu'autour du soubassement, sous des arcades d'une architecture très ornée, défile une procession de *plourants*, c'est-à-dire les officiers laïques et ecclésiastiques de la cour ducale avec le costume qu'ils portaient le jour des obsèques. Les artistes leur ont donné fort ingénieusement des attitudes variées et pittoresques. A côté du tombeau de Philippe le Hardi se trouve celui de Jean sans Peur qui fut terminé, de 1466 à 1470, par Antoine Lemoiturier, Avignonnais de naissance. Le tombeau de Philippe Pot, mort en 1494, maintenant au Louvre, montre que l'école bourguignonne conserva jusqu'à la fin du xve siècle sa vigueur un peu rude. Elle exerça une influence dont on retrouve la trace dans bien d'autres régions de la France. Ses œuvres, qui sont nombreuses, se reconnaissent aux formes robustes, trapues, même lourdes, des personnages, à leurs attitudes souvent violentes et pathétiques; les costumes sont luxueux, les draperies amples, épaisses, compliquées ont des plis cassés et angulaires, presque métalliques.

Ici encore quelle part doit-on faire à ce qu'on appel l'influence flamande? Dans les sculptures de ce temps q

existent encore en Flandre rien ne révèle la naissance d'une école vraiment originale et qui ait introduit un réalisme



Cliché Giraudon.

FIG. 140. — MICHEL COLOMBE. — TOMBEAU DE FRANÇOIS II. (Cathédrale de Nantes.)

nouveau. Il est vrai que la plus grande partie des œuvres art du moyen âge, aux Pays-Bas, ont été détruites lors des uerres de religion. La cour de Bourgogne avait aussi

ses peintres : Jean Malouel, originaire de la Gueldre; Henri Bellechose, du Brabant; Michel Broederlam, d'Ypres. Deux tableaux du Louvre (*Martyres de saint Denis et de saint Georges*) leur sont attribués, mais l'école de peinture n'eut pas à Dijon l'originalité et l'éclat de l'école de sculpture.

L'ÉCOLE DE TOURS. — Cependant, au cours du XVe siècle, apparaît une école nouvelle. Elle naît et se développe au cœur de la France, sur les rives de la Loire, dans cette douce et souriante Touraine, où, au lendemain de la guerre de Cent ans, la civilisation française s'épanouit dans toute sa grâce. D'une manière générale, l'art de l'école de Tours a moins de rudesse, mais aussi moins de vigueur, que l'art antérieur, et notamment que l'art bourguignon. Sans délaisser la nature, il est moins réaliste; on y trouve plus de mesure et d'élégance. « C'est déjà, comme l'observait Courajod, un art calme, maître de son émotion, bien élevé et de bonne compagnie. » Les personnages sont de proportions plus élancées, d'attitudes mieux rythmées, les draperies plus simples que dans l'école bourguignonne; souvent le front bombé indique le type local. En sculpture, Michel Colombe, né en Bretagne, établi à Tours, est le représentant le plus illustre de l'école. Dans une description de la Touraine, qui date de 1541, on disait de lui qu'il fut « estimé le plus savant de son art qui fût en chrétienté ». Ses œuvres les mieux connues sont un bas-relief qui représente *Saint Georges combattant le dragon*, exécuté pour le cardinal d'Amboise (Louvre), et surtout le *Tombeau du duc de Bretagne François II* (fig. 140) à la cathédrale de Nantes, exécuté de 1501 à 1507, avec, aux quatre angles, les figures symboliques de la Justice, de la Force, de la Prudence et de la Tempérance (fig. 140). Lorsque Marguerite d'Autriche voulut faire élever à Bourg, dans l'église de Brou, un superbe tombeau à son mari, Philibert le Beau, ce fut d'abord à Michel Colombe qu'on s'adressa, et le correspondant de la princesse lui écrivait : « Je vous assure que vous aurez un des plus grands chefs-d'œuvre qu'il fit oncques en sa vie. » Mais il ajoute que l'artiste était « fort ancien et pesant, g teux et maladif à cause des travaux passés ». C'étai 1511, et Michel Colombe avait quatre-vingts ans. Le p t

fut abandonné; Michel Colombe mourut au cours des années qui suivirent, avant 1519. Parmi les belles œuvres de sculpture de l'école de Tours, je citerai l'admirable Vierge d'Olivet (Louvre), si simple et si noble, et le tombeau des Poncher (Louvre) dont l'auteur fut Guillaume Regnault, le meilleur élève de Michel Colombe. Dans la Sarthe, à Solesmes, une *Mise au tombeau*, datée de 1496, est un véritable chef-d'œuvre. La composition en est dramatique, d'une émotion profonde, l'exécution très ferme. Le maître anonyme de Solesmes est au moins l'égal de Michel Colombe.

FIG 141. — LA VIERGE D'OLIVET.
(Musée du Louvre.)

En peinture, Jean Fouquet, qui vécut de 1415 à 1483 environ, fut le maître par excellence de l'école de Tours. On le trouve au service de Charles VII et de Louis XI. Il alla même en Italie; il y fit le portrait du p e Eugène IV. Sa r utation était telle que, en 1477, l'Italien Francesco Florio, v geant en Touraine, disait de lui qu'« il surpassa par son

habileté dans l'art de la peinture non seulement tous les artistes de son temps, mais ceux de l'antiquité » On peut

FIG. 142 — JUVÉNAL DES URSINS, PAR JEAN FOUQUET
(Musée du Louvre)

l'apprécier surtout par les manuscrits qu'il enlumina (*L*[illegible]*e d'heures d'Étienne Chevalier* au musée Condé, à Chanti[illegible],

Antiquités de Josèphe, *Grandes chroniques de France*, à la Bibliothèque nationale; Boccace, à la Bibliothèque de Munich). Les miniatures y sont de véritables tableaux, d'une composition heureuse et savante, où figurent de nombreux personnages. Les souvenirs de l'art italien apparaissent chez lui, il lui emprunte surtout des encadrements d'architecture, des détails d'ornementation (fig. 143), mais ses paysages sont ceux de la Touraine, riants et doux, avec leurs prairies et leurs vergers clos de haies, leurs collines mollement ondulées et le beau fleuve aux flots lents. De même les types des figures sont ceux de la région. Par ses qualités de mesure, de grâce simple et de vérité Jean Fouquet est étroitement apparenté à Michel Colombe. On appréciait fort ses portraits; « Fouquet, disait encore Francesco Florio, a reçu du ciel le don de communiquer la vie aux traits humains par le moyen de son pinceau. » On a pu lui attribuer avec plus ou moins de vraisemblance divers portraits : ceux de Charles VII et de Juvénal des Ursins au Louvre; d'Etienne Chevalier protégé par saint Etienne, au musée de Berlin; et quelques autres conservés dans des collections articulières. La Vierge du musée d'Anvers, qui passe pour tre de lui, serait le portrait d'Agnès Sorel.

FIG. 143.
JEAN FOUQUET. — LE MARIAGE DE LA VIERGE.
(Livre d'Heures d'Et. Chevalier.)

C'est à la même famille artistique qu'appartient un maître exquis, le maître de Moulins ou peintre des Bourbons. Son

Cliché Giraudon.

FIG. 144. — LE MAÎTRE DE MOULINS. — LA NATIVITÉ.
(Palais épiscopal. — Autun.)

œuvre principale est conservée à la cathédrale de Moulins et représente la Vierge et l'enfant Jésus, entourés d'an, et, sur deux volets latéraux, le duc Pierre II de Bourbo la duchesse Anne de France, fille de Louis XI. D

doit être aussi une *Nativité*, conservée à l'évêché d'Autun (exécutée vers 1480), qui est ravissante de poésie, de candeur et de fraîcheur de coloris (fig. 144). D'autres œuvres encore lui ont été attribuées, notamment un beau tableau qui vient d'entrer au Louvre et qui représente une dame agenouillée et à côté Marie-Madeleine. On a proposé de reconnaître dans le maître de Moulins un artiste de ce temps, Jean Perréal, qui fut alors célèbre, mais qu'on ne connaît que par des documents d'archives. Jean Bourdichon, qui travailla pour la cour, est l'auteur des miniatures des *Heures de Charles VIII* et des *Heures d'Anne de Bretagne* (Bibliothèque nationale) où, comme chez Fouquet, l'ornementation est souvent italienne.

Dans le sud-est, René d'Anjou, le « bon roi René », établi à Aix à la fin de sa vie aventureuse, après avoir été roi de Naples, avait fait de sa cour un centre artistique et littéraire où se mêlaient les influences des pays du Nord et de l'Italie. C'est ainsi que le sculpteur et médailleur italien Laurana travailla alors en Provence. Dans ce groupe deux artistes originaux méritent d'être signalés. En 1453, Enguerrand Charonton, né à Laon, vers 1410, mais établi à Avignon en 1447, peignait un *Triomphe de la Vierge*, conservé à l'hospice de Villeneuve-lez-Avignon, d'un sentiment religieux très doux et très pur : c'est comme un Fra Angelico français. Un autre tableau de lui, la *Vierge de Miséricorde*, se trouve au musée Condé à Chantilly. Un peu plus tard, en 1475-1476, Nicolas Froment, originaire d'Uzès, exécutait, sur la commande du roi René, pour la cathédrale d'Aix, un grand tableau qui représente, au centre, l'épisode du *Buisson ardent*, et sur les volets, le roi et sa femme, Jeanne de Laval, protégés par des saints. C'est une œuvre d'un dessin précis, serré, d'un coloris franc et éclatant, aux types très accentués, qu'on attribuait autrefois à Van Eyck. Un tableau, signé de lui, et daté de 1461, représente une *Résurrection de Lazare* (Florence, Offices). Son style, par certains côtés, se rattache à l'art franco-flamand. Au contraire, sur d'autres œuvres de Provence, notamment le *Adoration de l'Enfant* (musée Calvet, Avignon), on nt le souffle de l'Italie voisine dans la composition, dans s types et le costume de la Vierge.

D'après ces indications générales, on peut apprécier avec quel éclat l'art s'est développé chez nous au xve siècle. Il y eut alors une véritable Renaissance, très vivace, souvent très originale et variée dans ses manifestations, qui longtemps a été méconnue, mais dont on arrivera peu à peu à reconstituer l'histoire[1].

Du rôle de l'influence italienne. — Au xvie siècle, à la suite des expéditions de Charles VIII, de Louis XII, de François Ier, l'Italie exerça sur l'art français une influence qui a été l'objet de bien des discussions et dont on a tantôt trop exagéré, tantôt trop diminué l'importance.

La civilisation et les arts de l'Italie excitèrent chez Charles VIII et ses compagnons une admiration qu'attestent les écrits du temps et les lettres du roi. Il en ramena des artistes et on trouve attachés à son service les architectes Fra Giocondo et Bernabei de Cortone, dit le « Boccador » ; le sculpteur Paganino, qui fit son tombeau à Saint-Denis; le peintre Andrea Solario, etc. Ils sont chargés de « ouvrer de leur mestier à l'usaige et mode d'Ytallie ». Il en va de même sous Louis XII ; l'invasion s'accroît encore sous François Ier: Léonard de Vinci vient mourir en France; Andrea del Sarto, Benvenuto Cellini y séjournent; le Rosso, Primatice, Niccolo dell'Abbate s'y établissent, décorent Fontainebleau; le roi leur témoigne la plus grande faveur. Rosso est appelé en France dès 1531 et nommé « maistre conducteur des ouvrages de stuc et de peinture au lieu de Fontainebleau ». Il y reste jusqu'à sa mort en 1541. Primatice a vécu en France de 1533 à 1570. Le roi voudrait attirer auprès de lui Raphaël, Michel-Ange, Titien, il recherche leurs œuvres. Il apprécie aussi les antiques, il en achète ou s'en procure des moulages. Princes, évêques, seigneurs, suivent son exemple.

L'influence italienne fut donc certaine. Or ce que nous

1. Courajod, par son enseignement si vivant à l'école du Louvre, y aura largement contribué et, si l'ardeur de la lutte l'a quelquefois entraîné à des exagérations, tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art français lui doivent une profonde reconnaissance. La création du musée de moulages du Trocadéro, et, en 1904, l'organisation de l'exposition de Primitifs français, par les soins de M. Bouchot, marquent dans cette histoire deux dates importantes.

Cliché Giraudon

FIG. 145. — NICOLAS FROMENT. — LE BUISSON ARDENT.
(Aix. — Cathédrale de Saint-Sauveur.)

apportaient ces étrangers, ce n'était plus l'art italien plein de sève du xve siècle, mais l'art des faux disciples de Michel-Ange et de Raphaël, conventionnel, maniéré, masquant sa pauvreté sous une habileté facile et banale. Ce fut ainsi que l'Italie contribua à détacher la France des traditions du moyen âge et à la diriger vers une civilisation où les souvenirs de l'antiquité se mêlaient avec une foule d'idées nouvelles. Il ne s'ensuit pas cependant qu'elle ait eu pour effet d'implanter brusquement chez nous un art étranger et de transformer nos artistes en imitateurs serviles. L'esprit français n'abdiqua point en présence de ces nouveaux venus que favorisait le goût de la cour; pendant longtemps, s'il fit des emprunts à l'étranger, ce fut pour les combiner avec ce qu'il tirait de lui-même et de son passé.

L'ARCHITECTURE : LES CHÂTEAUX. — En architecture, la personnalité du génie français s'affirme avec éclat. Il était jadis à la mode d'attribuer à des Italiens la plupart de nos monuments du xvie siècle ; depuis, à l'aide de preuves incontestables, on a pu les restituer à leurs véritables auteurs, et ce sont des Français. Ne suffisait-il point d'ailleurs de les regarder sans prévention pour s'assurer qu'ils ne ressemblent guère, surtout dans la première moitié du siècle, à ceux de l'Italie? Presque partout, pour le plan, les dispositions, les procédés de construction des édifices, le style est français, et ce sont plutôt des motifs d'ornementation qu'on demande à l'antiquité ou à l'étranger.

L'étude des châteaux, si nombreux alors et si élégants, offre à ce point de vue un intérêt particulier. Le château du xvie siècle dérive de celui du moyen âge, mais il se transforme pour s'accommoder aux mœurs d'une société nouvelle. Dès la fin du xive siècle on avait trouvé les anciens châteaux massifs et sombres, et l'on avait cherché à leur donner un aspect plus agréable : celui de Pierrefonds, si bien restauré par Viollet-le-Duc, en est un exemple. Depuis, l'importance militaire des bastilles féodales avait diminué. Au xvie siècle, le château se modifie plus complètement encore : on perce les murs de larges fenêtres, on introduit partout l'air et la lumière, on dispose des pavillons, jardins, des parterres, des fontaines. De tous côtés, à l'e rieur et à l'intérieur, se développe une ornementation r

et capricieuse où se confondent les détails gothiques, antiques et italiens. En un mot, le rude manoir est devenu une demeure de plaisance, française dans son ensemble, mais ouverte cependant à toutes les curiosités, à toutes les influences qui agissaient alors sur notre société. La vie y était souvent aimable, raffinée : Rabelais en a tracé l'idéal dans sa description de l'abbaye de Thélème.

Parmi les plus beaux châteaux de ce temps, Amboise

Cl. Neurdein.

FIG. 146. — CHATEAU DE BLOIS. — AILE DE FRANÇOIS Ier ET TOUR LOUIS XII.

fut entrepris par Charles VIII; Blois est reconstruit en partie sous Louis XII : Colin Byard, « maître maçon en la ville de Blois », y travaille (fig. 146). Le ministre du roi, le cardinal d'Amboise, fait bâtir près de Rouen son celèbre château de Gaillon, détruit pendant la Révolution, mais dont on conserve un portique à l'École des Beaux-Arts; les architectes qu'il y emploie sont Guillaume Senault, Pierre Fain, Pierre de Lorme, Colin Byart, Pierre Valence. Sous François Ier s'élève Chambord, la plus merveilleuse peut-être de ces constructions (fig. 147); un ambassadeur

vénitien déclarait n'avoir rien vu qui surpassât « ce bel édifice avec ses créneaux dorés, ses ailes couvertes de plomb, ses pavillons, ses terrasses et ses galeries, ainsi que les poètes décrivent le palais de Morgane ou d'Alcine », et Charles-Quint y trouvait « un abrégé de ce que peut effectuer l'industrie humaine ». Des artistes du pays, Sourdeau, Pierre Nepveu, Cocqueau, en furent les architectes. Pierre Chambiges travaille au château de Saint-Germain, Jacques et Guillaume Le Breton élèvent celui de Villers-Cotterets. Au château de Madrid, maintenant détruit et qui se trouvait au bois de Boulogne, l'influence italienne est plus marquée, bien que les architectes soient encore des Français, Gadier, Gratien François. Il en est de même à Fontainebleau où a travaillé surtout Gilles Le Breton, qui dirigea les travaux de 1528 à 1552 et qui succédait à Pierre Chambiges. A côté de ces demeures royales (et je n'ai cité que les plus importantes), combien de châteaux seigneuriaux seraient à nommer : Chenonceaux, Bury, Châteaudun, Azay-le-Rideau, etc. ! Entre toutes, la région de la Loire est riche en beaux châteaux du XVIe siècle.

Le style nouveau, style vraiment français, se propage aussi dans les villes; on l'emploie pour les hôtels particuliers (hôtel archiépiscopal de Sens, hôtels Ecoville à Caen, et Bourgthéroulde à Rouen, maison dite d'Agnès Sorel à Orléans), pour les hôtels de ville (Orléans, Beaugency). Celui de Paris, où travaillèrent Chambiges et le Boccador, fut commencé en 1533, mais les travaux n'avancèrent d'abord que lentement et il ne fut achevé qu'au commencement du XVIIe siècle. Il fut brûlé sous la Commune, mais Ballu et Deperthes l'ont restitué aussi fidèlement que possible. Parmi les monuments de Paris qui remontent à cette époque, je citerai encore la tour Saint-Jacques, l'hôtel Carnavalet, qu'on attribue à Pierre Lescot et à Jean Bullant, la maison de François Ier, pavillon de chasse construit à Moret, qui a été transporté à Paris sur le Cours la Reine.

Philibert de l'Orme, Pierre Lescot, Jean Bullant. — Dans la seconde moitié du XVIe siècle, sous la protection de Henri II et de Catherine de Médicis, s'élèvent de grands monuments dont les auteurs sont

représentants les mieux connus de l'architecture française de ce siècle. Artistes considérés, ayant rang à la cour, en relations avec les lettrés, ils sont plus savants théoriciens et font un emploi plus raisonné des formes étrangères; mais ils laissent encore une large part à la fantaisie, à l'élégance gracieuse, et maintiennent à leurs œuvres un caractère national.

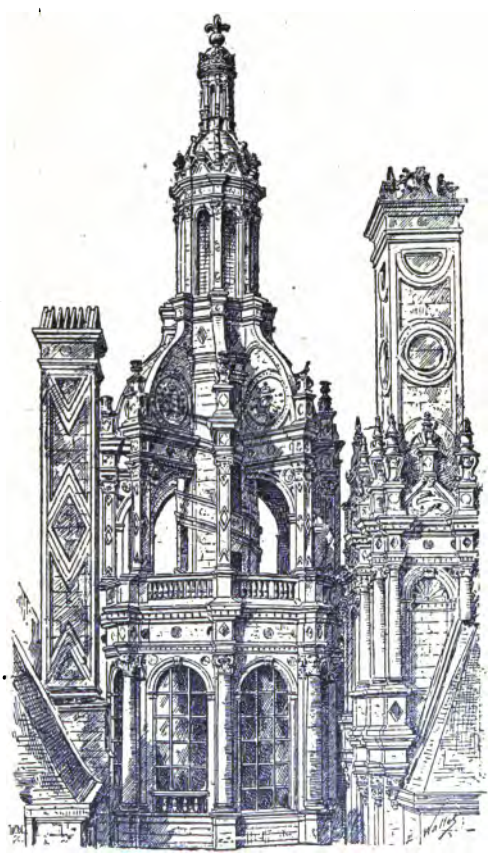


FIG. 147. — LANTERNE DU CHATEAU. (Chambord.)

Philibert de l'Orme (né vers 1517, mort en 1570), a visité Rome de bonne heure et mesuré, lui-même nous l'apprend, les édifices antiques. Il devient sous Henri II, dès 1548, architecte du roi et inspecteur des bâtiments royaux; quelque temps disgracié après la mort de Henri II, il rentre en faveur auprès de Catherine de Médicis. Ses écrits (*Nouvelles inventions pour bien bâtir*, 1561; *Premier tome de l'architecture*, 1567) montrent avec quel soin il avait étudié la construction et uni aux vieilles tra-

ditions des maîtres français la connaissance des ordres antiques. S'il parle des voûtes en croisée d'ogives, il ajoute qu'elles « ont été trouvées fort belles et s'en voit de bien exécutées et mises en œuvre ». Il ne veut point décrier ce style que les ouvriers, dit-il, appellent « la mode française ». Ces mêmes préoccupations se retrouvent dans ses œuvres ; les plus importantes furent le château d'Anet et les Tuileries. Le château d'Anet, construit pour Diane de Poitiers, ruiné depuis, a été récemment restauré. Quant aux Tuileries, dont il fut chargé en 1564 par Catherine de Médicis, il ne put en exécuter qu'une partie. Aux ordres gréco-romains, il mêle ce qu'il appelle « la colonne française », où les joints des tambours sont ornés de colliers sculptés. Dans tous les détails, dans l'ornementation, se retrouve ce double caractère d'imitation et d'originalité. Surtout, il veut que les constructions soient logiques et répondent à leur destination, jugeant « qu'il vaudrait mieux ne savoir faire ornements ni enrichissements de murailles ou autres, et entendre bien ce qu'il faut pour la santé et conservation des personnes et des biens ». A côté de lui, les Tuileries furent continuées par Jean Bullant

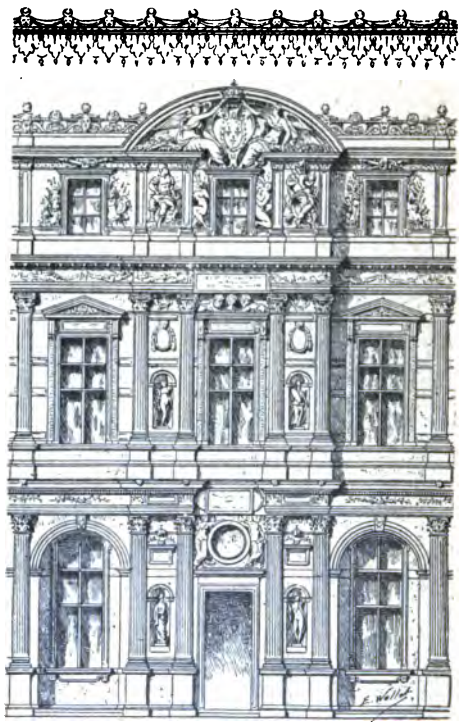


FIG. 148. — LE LOUVRE.

avait travaillé au château d'Écouen pour le connétable de Montmorency. Lui aussi avait visité l'Italie, et le souvenir de ses études est consigné dans un de ses traités : *Règle générale d'architecture des cinq manières de colonnes... à l'exemple de l'antique, suivant les règles et doctrine de Vitruve, 1568.*

Pierre Lescot (de 1510 environ à 1578), ami du poète Ronsard, architecte de François Ier et de Henri II, a été chargé, en 1546, du nouveau Louvre (fig. 148) que François Ier voulait substituer au château de Charles V. On a souvent

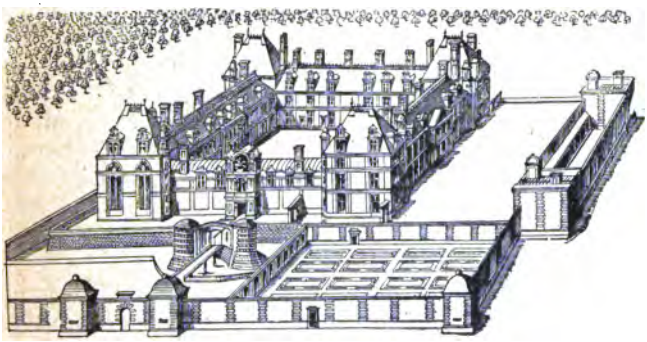


FIG. 149. — CHATEAU D'ÉCOUEN.

(D'après une vue cavalière de Du Cerceau.)

discuté sur la part précise qui lui revient dans l'ensemble de l'édifice : il est certain qu'il a travaillé à l'aile occidentale et à l'aile méridionale de la grande cour, sans pourtant les achever. La postérité a ratifié le jugement qu'en portait un architecte contemporain : « Cette face de maçonnerie est tellement enrichie de colonnes, frises, architraves et toutes sorte d'architecture avec symétrie et beauté si excellente, qu'à peine, en toute l'Europe, ne se trouvera la seconde ».

Après ces grands maîtres on ne saurait, sans ingratitude, oublier Jacques Androuet Du Cerceau, qui a publié de nombreux recueils précieux pour la connaissance de l'architecture et la décoration au XVIe siècle. Dans le plus important de tous, *les Plus excellens bastimens de France*,

1576 et 1579, il a reproduit les édifices célèbres de son temps, les châteaux surtout, dont beaucoup ont été depuis modifiés ou détruits (fig. 149).

Bon nombre de recueils de Du Cerceau sont remplis de relevés ou de compositions d'après l'antique, d'ornements étrangers. En effet, à mesure qu'on avance, l'invasion de ces éléments dans notre architecture devient plus sensible. L'architecture religieuse y avait longtemps résisté; jusqu'au milieu du XVIe siècle, elle était presque partout restée gothique, n'empruntant que çà et là quelque détail à l'antiquité : Saint-Maclou à Rouen, Notre-Dame du Brou à Bourg, Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, en sont des exemples. Déjà, au chœur de Saint-Pierre de Caen, vers 1525, par Hector Sohier, à Saint-Eustache de Paris, dont la construction commença en 1532, à Saint-Étienne-du-Mont dont les travaux furent entrepris en 1506, et dont le jubé mérite l'attention, dans les églises de Gisors, de Vétheuil, à Sainte-Clodilde des Andelys, œuvre de Pierre Lemercier, etc , la transition est plus marquée et, dès la fin du siècle, on pressent la rupture définitive qui va s'accomplir avec le moyen âge.

La sculpture. — En sculpture, l'influence italienne au XVIe siècle s'est de bonne heure manifestée. Le tombeau de Charles VIII à Saint-Denis était l'œuvre de Paganino. A Gaillon, plusieurs sculpteurs employés par le cardinal d'Amboise viennent d'au delà des Alpes; à Fécamp, toute une série de sculptures ont été exécutées, en 1508, par le Génois Girolamo Viscardo; on trouve des Italiens jusque dans l'atelier de Michel Colombe. A Tours même s'établit, sous Louis XII, une véritable colonie italienne, la famille des Juste : ils exécutent le tombeau de l'évêque Thomas James à Dol, une partie des sculptures de Gaillon, le tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne (Saint-Denis), etc. Sous François Ier, c'est le tour de Benvenuto Cellini, de Paul Ponce Trebatti; plus tard, du Florentin Dominique, qui travaille à Paris, à Fontainebleau, à Joinville, à Troyes, etc. Bien des œuvres anonymes se rattachent directement ou indirectement à ces étrangers. Cependant l'école de sculpture française se maintient et, parmi ceux même qui goûtent le charme de l'art italien, plus d'un reste origi-

Tel est Jean Goujon, qu'on entrevoit pour la première fois en 1540-1541, travaillant à Saint-Maclou de Rouen. En 1542, il est à Paris, occupé au jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois; un peu plus tard le connétable de Montmorency l'emploie à Écouen, enfin il est attaché à la décoration du Louvre. A partir de 1562, on perdait sa trace, et l'on a souvent raconté qu'il avait péri lors de la Saint-Barthélemy.

FIG. 150. — JEAN GOUJON. — DIANE DU CHATEAU D'ANET. — (Louvre.)

Des documents récemment découverts établissent qu'il avait quitté la France, peut-être parce qu'il était protestant; en 1564, il était établi à Bologne; il mourut avant 1568. Ami de Lescot, avec lequel il collabora plusieurs fois, lecteur de Vitruve, dont il illustra une traduction, Goujon est souvent désigné comme architecte dans les documents du temps; aussi s'entendait-il admirablement dans l'art d'accommoder ses figures aux lignes et aux dispositions des édifices et a-t-il au plus haut degré le sentiment de la décoration. Ses meilleures œuvres sont: la *Diane* qui se trouvait à Anet (fig. 150), les *Nymphes* de la fontaine des

Innocents (Louvre), les *Cariatides* de la salle des Gardes, et diverses sculptures du Louvre. Il y montre un art élégant et fin, préoccupé avant tout de la forme, de la grâce svelte des figures, du soin des ajustements.

Cl. Giraudon.

FIG. 151.
GERMAIN PILON. — LES TROIS GRACES.
(Louvre.)

Parmi ses contemporains qui travaillent pour la cour, Pierre Bontemps et Germain Pilon exécutent, sous la direction de Philibert de l'Orme, des bas-reliefs et des statues du tombeau de François Ier (Saint-Denis). Plus tard, Germain Pilon fait une grande partie des sculptures du tombeau de Henri II (Saint-Denis). Son œuvre la plus célèbre est le groupe des *Trois Grâces*, au Louvre, destiné à supporter l'urne où était placé le cœur de Henri II (fig. 151). Son style rappelle celui de Jean Goujon, quoiqu'on trouve plus de force dans quelques-unes de ses figures.

Certaines écoles provinciales étaient encore fort prospères. Celle de la Champagne méridionale, dont Troyes fut le centre, permet de suivre les transformations successives du goût au XVIe siècle. Au début du siècle, elle est encore toute gothique, indépendante des influences étrangères. Elle s'épanouit, produit des œuvres originales, d'un art simple, ému et sincère : sainte Marthe l'église de la Madeleine à Troyes (fig. 152), Pitié de Bayel, Mis

au tombeau de Chaource, de Villeneuve-l'Archevêque. Vers 1520, même dans la belle *Visitation de Saint-Jean* au marché à Troyes, certains détails des draperies, du costume, indiquent l'influence italienne. Puis elle s'affirme : les draperies se chiffonnent, les tailles se cambrent et se hanchent, les types des têtes, les costumes perdent leur caractère local et réel. Bientôt de jeunes artistes troyens vont travailler à Fontainebleau, et c'est de là que, au milieu du siècle, Dominique Florentin vient s'établir à Troyes et y implanter définitivement le style italien, ses habiletés techniques et ses conventions (*la Charité* à Saint-Pantaléon de Troyes, bas-reliefs de Saint-Étienne à Bar-sur-Seine, tombeau de Claude de Guise).

FIG. 152. — SAINTE MARTHE.
(Église de la Madeleine. — Troyes.)

Le Lorrain Richier, *Mise au Tombeau*, à Saint-Mihiel (après 1544) a fait [illegible]ve d'un talent [illegible]ureux et dramatique. Citons encore, parmi les belles [illegible]es de l'école française, les stalles de la cathédrale

d'Amiens, achevées en 1522 par Jean Trupin et quelques autres artistes, les vantaux de la porte méridionale de la cathédrale de Beauvais, par Jean le Pot, etc. Ce fut vers le milieu du XVIe siècle que les sculpteurs français rompirent avec la polychromie, à l'exemple des Italiens. Encore la statuaire monochrome ne triomphera complètement qu'au XVIIe siècle.

La peinture. — La peinture est de tous les arts celui où la France du XVIe siècle montre le moins d'originalité. Dans le Nord, avec Jean Bellegambe, de Douai, qui mourut après 1534, se conservent les traditions de l'école flamande. A la cour de François Ier et de ses successeurs, Jean Clouet (mort vers 1541) et son fils François (mort en 1572) sont les portraitistes en faveur. Le père de Jean Clouet était un peintre flamand établi en France; ses descendants sont restés fidèles aux traditions de l'école. Leurs portraits, en effet, sont admirables par la précision un peu sèche du dessin, par la fidélité des détails, la solidité du coloris. Il nous en est parvenu un certain nombre d'un intérêt historique : tels sont ceux de Henri II, de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche, au Louvre (fig. 153). Ces mêmes qualités se retrouvent, mais adoucies, chez Corneille qui, établi à Lyon, y fit les portraits de nombreux personnages de la cour. Dans la seconde moitié du siècle, cette école de portraitistes se continue avec Étienne Dumonstier, peintre de Catherine de Médicis.

Bien différent est Jean Cousin, qui naquit au début du siècle et mourut après 1583. Après avoir fait son éducation à Sens, parmi les peintres verriers, il s'établit plus tard à Paris. Architecte, sculpteur, peintre, graveur, il a étudié l'anatomie, la géométrie, la perspective, de façon à pouvoir en écrire (*Livre de perspective*, 1560; *Livre de pourtraicture*, 1571). Ses peintures sont rares : quelques vitraux à Sens et en divers endroits; des miniatures, une figure de femme, *Eva prima Pandora;* un *Jugement dernier*, au Louvre, etc. Cette œuvre, la plus importante, est d'un artiste correct, mais que préoccupe trop l'Italie. On sait d'ailleurs qu'il avait exécuté des peintu murales, notamment à Ecouen, dans le beau château du co nétable de Montmorency. On lui a souvent attribué, m

sans preuves, le superbe tombeau de l'amiral Chabot, qui est au Louvre. On a aussi publié de lui des illustrations curieuses (*le Livre de fortune de Jean Cousin*). Ce n'est point un chef d'école. L'action étrangère se fait sentir en peinture avec force. Malheureusement, les peintres italiens qui, sous François Ier et ses successeurs, jouirent de la faveur officielle, le Rosso et Primatice, étaient des artistes de décadence. Les Français qui se groupèrent autour d'eux, et qui formèrent ce qu'on appelle l' « école de Fontainebleau », subirent leur influence; à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, l'école de peinture n'offre guère de nom qui puisse être cité ici; tout ce qu'elle produit est d'une navrante médiocrité.

FIG. 153. — CLOUET.
ISABELLE DE LA PAIX, FILLE DE HENRI II

Les arts industriels.—En revanche, les arts industriels se développent avec éclat. Aux émaux cloisonnés et champlevés du moyen âge, les ateliers de Limoges, célèbres depuis tant de siècles, substituent les émaux peints, véritables tableaux où le fond du métal est entièrement recouvert par l'émail, où le dessin et le coloris atteignent à une rare perfection. Vouée d'abord aux sujets religieux, la peinture sur émail emprunte bientôt des sujets à la mythologie antique, en même temps qu'elle adopte le style italien, ou encore qu'elle reproduit les compositions des maîtres flamands et allemands. Parmi les émailleurs limousins, les Pénicaud, Léonard Limosin,

Pierre Rémond, Jean Courteis ont laissé les œuvres les plus nombreuses et les meilleures : plaques, coupes, vases, coffrets, etc. (Louvre et musée de Cluny).

C'est aussi une des plus belles époques de la céramique française. La meilleure part revient ici à Bernard Palissy (1510 à 1589 environ), dont le nom est resté justement populaire. Le potier de Saintes fut penseur et savant en même temps qu'artiste. Un contemporain dit de lui qu'il était « philosophe naturel et homme d'un esprit merveilleusement prompt et aigu ». Et en effet, sans éducation première, il avait observé avec beaucoup de pénétration la nature et ses phénomènes. De là ses écrits et notamment les *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines tant naturelles qu'artificielles, des métaux, des sels et salines, des pierres, des terres, du feu et des émaux*, qui parurent en 1580. Cuvier voyait en lui le fondateur de la géologie. Il a raconté lui-même, dans l'*Art de terre*, ses études, ses épreuves, l'admirable opiniâtreté avec laquelle il lutta contre la mauvaise fortune. Plus tard, protégé par le connétable de Montmorency, établi à Paris, il fut nommé par Catherine de Médicis « inventeur des rustiques figulines du roi ». Ses œuvres les plus originales sont les plats et les vases émaillés où se détachent en saillie des herbes, des coquillages, des poissons, des lézards, etc. La fin de sa vie fut encore troublée : protestant convaincu, il fut enfermé à la Bastille et il y mourut. A côté des œuvres de Bernard Palissy, il faut mentionner les faïences dites « d'Oiron » ou de « Saint-Porchaire », dont les rares spécimens sont d'une forme si élégante et d'un décor si fin.

L'histoire de l'art français à la Renaissance est encore sur bien des points obscure; nul alors ne s'est préoccupé, comme Vasari en Italie, d'écrire la biographie de nos vieux maîtres, et tel, qui a exécuté des chefs-d'œuvre, est à peine connu d'hier, grâce à quelques documents d'archives. Du moins peut-on constater que ce fut pour notre pays une époque heureuse et féconde : dans presque toutes ses productions, l'art français du XVIe siècle apparaît plein d'élégance et de charme. Malheureusement il n'a pas su défendre : :c assez de force sa personnalité; après s'être ouvert à ı- fluence de l'antiquité et de l'Italie, il s'y est peu à u

asservi, sacrifiant à l'imitation du passé et de l'étranger ses traditions et son originalité.

Bibliographie.

Ouvrages généraux. — De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, 1850; *Comptes des bâtiments du roi de* 1528 à 1571, 2 vol., 1877-1880. — Berty, *les Grands architectes français de la Renaissance*, 1860; *la Renaissance monumentale en France*, 1864. — Müntz, *la Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII*, 1885. — Palustre, *la Renaissance en France*, 1879-1885; *l'Architecture de la Renaissance en France*, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*. — Pattison, *the Renaissance of art in France*, 1879. — Lübke, *Geschichte der Renaissance in Frankreich*, 2e édit., 1885. — De Geymüller, *Geschichte der Baukunst der Renaissance in Frankreich*, 2 vol., 1896-1899. — Dehaisne, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, 1885. — Renan, *Discours sur l'état des Beaux-Arts au XIVe siècle*, dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXI. — Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre*, t. II, *Origines de la Renaissance*, 1901. — Gonse, *la Sculpture française*, 1895. — Courajod et Marcou, *Musée de sculpture comparée, Catalogue raisonné*, XIVe et XVe siècles, 1892. — Gélis-Didot et Laffilée, *la Peinture décorative en France du XVe au XVIe siècle*. — Paul Mantz, *la Peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe* (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, 1897). — Enlart, *Manuel d'archéologie française*, 1902-1904. — Lavisse et Rambaud, *Histoire générale*, t. IV, 1894, ch. VII; t. V, 1895, ch. V (par André Michel); *Histoire de France*, publiée sous la direction de Lavisse, t. IV, t. V, 1902-1904. — Émile Molinier, *Histoire des arts appliqués à l'industrie*. — Henri Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*.

Monographies. — *Les Primitifs français exposés au Pavillon de Marsan et à la Bibliothèque nationale en* 1904, Catalogue. — Bouchot, *Album de l'exposition des Primitifs français*, 1904; — Mâle, *la Miniature à l'exposition des Primitifs français, Gazette des Beaux-Arts*, 1904. — Lafenestre, *l'Exposition des Primitifs français*, 1904; *les Primitifs à Bruges et à Paris*, 1904. — Durrieu, *la Peinture à l'exposition des Primitifs français*, 1904. — Vitry, *l'Exposition des Primitifs français*, 1904. — Lecoy de la Marche, *le Roi René*, 1879. — Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry*, avec une introduction sur les arts à sa cour, 1894. — Durrieu, *Les très riches Heures du duc de Berry*, 1904, fort belle reproduction en héliogravure des miniatures, avec une introduction importante. — Durrieu, *les Antiquités idaïques et le peintre Jean Fouquet*, 1908. — de Lasteyrie, *les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemar de Hesdin, Mélanges Piot*, III. — De Champeaux et Gauchery, *les Travaux d'art exécutés par*

le duc de Berry, 1894. — Vitry, *Michel Colombe et la sculpture de son temps*, 1901. — Koechlin et Marquet de Vasselot, *la Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle*, 1900. — Sauvageot, *Palais, châteaux, hôtels de France du XVe au XVIIIe siècle*, 1860-1867. — De Geymüller, *les du Cerceau, leur vie et leur œuvre*, 1887. — Didot, *Jean Cousin*, 1872. — Lalanne, *le Livre de fortune de Jean Cousin*, 1883. — Bouchot, *les Clouet et Corneille de Lyon*, 1892. — Ernest Dupuy, *Bernard Palissy*, 2e édit., 1902. — *Œuvres de Bernard Palissy*, édit. Anatole France. — Dimier, *le Primatice*, 1900. — Bonnaffé, *le Meuble en France au XVIe siècle*, 1887. — Dans la collection *les Artistes français* à la Librairie de l'art: Bouchot, *les Clouet*; Vachon, *Philibert de l'Orme*; Cournault, *Ligier Richer*, Burty, *Bernard Palissy*. — Sur les artistes italiens en France, voir Picot, *les Italiens en France au XVIe siècle* (*Bulletin italien de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, 1903-1904), qui forme une sorte de catalogue intéressant. — La *Gazette des Beaux-Arts* contient pour cette période un grand nombre d'études importantes: Gonse, *Maître Pihourt et ses hétéroclites*, 1875; — de Montaiglon, *la Famille des Juste en France*, 1875-1876; — Léopold Delisle, *les Livres d'heures du duc de Berri*, 1884; — de Montaiglon, *la Vérité sur la naissance et sur la mort de Jean Goujon*, 1884-1885; — Prost, *Quelques documents sur l'histoire de l'art en France*, 1887; — de Champeaux, *l'Ancienne école de peinture de la Bourgogne*, 1898; — Bouchot, *Jean Fouquet*, 1898; — Gruyer, *Chantilly, les quarante Fouquet*, 1897; — Lafenestre, *Jean Fouquet*, 1905; — Palustre, *Germain Pilon*, 1894-1895; — de Maulde de la Clavière, *Jean Perréal, dit « Jean de Paris »*, 1895; — Camille Benoît, *la Peinture en France à la fin du XVe siècle*, 1901-1902; — Kleinclausz, *la Sculpture funéraire en Bourgogne; l'atelier de Claus Sluter*, 1901-1902; *Claus Sluter et la Sculpture bourguignonne au XVe siècle*, 1905, dans la collection *les Maîtres de l'Art; les peintres des ducs de Bourgogne, Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906. — Mâle, *Trois œuvres nouvelles de Jean Bourdichon*. 1902, et *Jean Bourdichon*, 1904; — Koechlin, *la Sculpture belge et les influences françaises*, 1903. — Requin, *l'Ecole avignonnaise de Peinture, Revue de l'art ancien et moderne*, 1904. — Guiffrey, *les Dumonstier, Revue de l'Art ancien et moderne*, 1905; — dans la collection *les Villes d'art célèbres* : Vitry, *Tours et les châteaux de la Touraine*, 1905; Kleinclausz, *Dijon*, 1907.

LIVRE IV

LES TEMPS MODERNES

CHAPITRE PREMIER

L'ART EN FLANDRE, EN HOLLANDE, EN ANGLETERRE, EN ITALIE ET EN ESPAGNE AU XVIIe ET AU XVIIIe SIÈCLE

SOMMAIRE. — A la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, le principal centre artistique de l'Europe est en Flandre et en Hollande. Il s'y développe une école vigoureuse et plantureuse, tout imprégnée de vie locale. En Flandre, le principal représentant en est Rubens, dont le génie fécond s'épanche dans les œuvres les plus diverses. La vie, la couleur y débordent. Van Dyck, son élève, d'une distinction plus froide et plus correcte, est surtout un grand portraitiste. Jordaens et Téniers représentent de préférence des scènes de la vie bourgeoise et populaire. Tous se distinguent par leurs qualités de coloris.

En Hollande, le développement de l'école de peinture date de l'affranchissement de la domination espagnole. Rembrandt, dans ses portraits, dans ses compositions, excelle à dégager l'expression morale de chaque figure en même temps que, par l'exécution, il tire de la lumière, du clair-obscur, des effets d'une extraordinaire puissance. Aucun peintre peut-être n'a eu une originalité tout à la fois aussi forte et aussi complexe. L'école hollandaise, plus encore que l'école flamande, s'attache aux sujets populaires, parfois les plus

vulgaires (Frans Hals, Brauwer, Van Ostade, etc.). Elle crée aussi un genre tout nouveau sous la forme qu'elle lui donne, le paysage familier, l'étude des sites de la nature rendus dans leur simplicité vraie ou leur poésie grandiose : Ruysdaël, Hobbema sont les deux plus grands paysagistes de ce temps.

C'est aussi la grande époque de l'école espagnole. Velazquez en est le maître par excellence; dans ses portraits, dans ses tableaux de la vie populaire il se distingue par sa sincérité et sa finesse, par sa science de la lumière.

En Italie persiste l'amour des arts, mais le goût n'est plus sûr, l'originalité n'est plus franche. Les meilleurs peintres de ce temps, Annibal Carrache, le Dominiquin, l'Albane, Michel-Ange de Caravage, ne sont plus, à tout prendre, que des maîtres de décadence.

Situation de la Flandre. — Au XVIe siècle, la Flandre avait subi de dures épreuves. Héritier des ducs de Bourgogne, Charles-Quint y avait favorisé le développement de la prospérité; mais après lui, quand le protestantisme se propagea aux Pays-Bas, Philippe II et le terrible duc d'Albe cherchèrent à l'étouffer dans le sang. Les provinces du Nord, plus opiniâtres, parvinrent à s'affranchir de la domination espagnole et à se constituer en république : ainsi se forma la Hollande; celles du Sud, la Flandre et les pays wallons, se soumirent : le catholicisme y triompha. Le pays semblait ruiné, mais la vitalité y était énergique, les sources de richesse abondantes. Philippe II, en 1598, concède aux Pays-Bas un gouvernement particulier; les archiducs Albert et Isabelle s'efforcent de réparer les maux du passé et de se rendre populaires par leur modération. De plus, ils furent les princes amateurs de peinture qui convenaient à ce pays et à cette époque. L'archiduc composa une collection de tableaux qui fut un véritable musée, et Otto Vœnius, Brueghel, Rubens reçurent le titre de peintres de la cour.

C'est donc comme un renouveau dans l'histoire de la Flandre : la civilisation s'y épanouit, ample et féconde; le goût du bien-être matériel, des joies franches et gras s'y marque fortement; le catholicisme raffermi élève grand nombre de riches monastères, d'églises de s

jésuite et favorise ainsi le développement de la peinture décorative et religieuse.

Rubens — Alors paraît le puissant génie en qui se personnifient toutes les forces de l'art flamand. Rubens (1577-1640), par son naturalisme et son goût de la couleur éclatante, est le continuateur de l'école nationale; mais, selon la mode du temps, il a visité l'Italie et il y a même séjourné huit ans. Déjà se montre l'originalité de son tempérament : ce sont les Vénitiens, les grands maîtres de la couleur, qu'il étudie de préférence. Les œuvres de la Renaissance italienne lui ont appris ce qu'il ne trouvait pas en Flandre : l'art d'ordonner avec majesté une grande peinture décorative. De retour à Anvers (1608), nommé peintre des archiducs, il se fixe définitivement dans son pays. Désormais c'est là, dans une activité régulière et féconde que se déroulera cette triom-

Cl. Giraudon.

FIG. 154. — RUBENS. — DESCENTE DE CROIX.

(Cathédrale d'Anvers.)

phante carrière pleine d'œuvres, pleine aussi de succès et d'honneurs, qui se prolonge pendant plus de trente années. Entouré d'admirations, riche, heureux, vivant en prince, Rubens joue même un rôle politique; Philippe IV le charge d'ambassades importantes, il est envoyé à Londres et négocie la paix entre l'Espagne et l'Angleterre (1630). Mais il entend rester peintre avant tout, et, au milieu de cette existence en apparence si facile et si fastueuse, il multiplie sans relâche les grandes œuvres. On compte de lui plus de 2000 tableaux (il est vrai qu'il s'aida souvent de collaborateurs). Il semble qu'il produise naturellement, par la libre expansion du génie. « Il créait comme un arbre produit ses fruits, sans plus de malaise ni d'effort. » (Fromentin.) Et cependant tout ce qu'il fait est composé, d'une exécution à la fois simple et savante, audacieuse et sûre. Peinture religieuse : *Adoration des Mages, Pêche miraculeuse*, à Malines; *Mise en croix*, *Descente de croix*, *Communion de saint François*, à Anvers; sujets mythologiques : *Castor et Pollux enlevant les filles de Leucippe*, à Munich; scènes populaires : la *Kermesse*, au Louvre; portraits : *Chapeau de paille*, à la Galerie nationale de Londres; *Portraits de sa femme Hélène Fourment*, à Munich et au Louvre (fig. 155), plusieurs autres portraits au Louvre, etc.; il aborde tous les genres avec la même verve.

Il n'est pas facile d'analyser son talent. On voit bien qu'il lui a manqué le souci constant de la noblesse et de la délicatesse dans les conceptions et le style. Rubens est un Flamand qui aime les formes robustes et plantureuses; volontiers, dans ses grandes compositions, il empruntera ses types aux mariniers du port d'Anvers ou aux servantes d'auberge. Pourtant ce n'est point là son unique idéal; il a peint bien des figures chez qui la force et la fraîcheur n'excluent point la grâce, et souvent l'expression qu'il donne à ses personnages ne manque ni de sentiment ni de profondeur. Les belles œuvres religieuses de Rubens, si débordantes de vie, atteignent parfois à un haut degré de pathétique.

Il est grand coloriste, mais à sa façon, par la justesse naturelle du coup d'œil. Fromentin, qui l'a étudié en homme du métier, remarque la simplicité des moyens,

peu de couleurs qu'il emploie pour obtenir les effets les plus puissants. L'ampleur et la richesse de ses compositions n'étonnent pas moins. On peut y trouver souvent trop d'agitation, une trop grande dépense de muscles, de chairs luxuriantes, de mouvements violents; mais l'ensemble est toujours d'une grande allure. Les scènes de la vie de Marie de Médicis, exécutées pour le Luxembourg, et qui ont été placées récemment au Louvre dans un cadre digne d'elles, permettent de juger combien il avait le sens de la grande peinture décorative.

Cl. Giraudon.

FIG. 155. — RUBENS. — HÉLÈNE FOURMENT ET SES ENFANTS.
(Musée du Louvre.)

L'École de Rubens. — Autour de Rubens se groupent de nombreux collaborateurs et disciples. Le plus illustre est Van Dyck (1599-1641). Au sortir de l'atelier du maître, il voyage en Italie (1621-1625) et devient grand portraitiste en étudiant Titien. Puis, après sept années passées en Flandre, il part pour l'Angleterre (1632) et s'y établit. Nommé par Charles Ier principal peintre ordinaire du roi et de la reine, il est à leur cour l'artiste à la mode, et tout grand

personnage tient à poser devant lui. Si, dans ses œuvres, on reconnaît l'élève de Rubens, cependant il n'a ni l'imagination ni la fougue du maître; il est plus froid, d'une distinction plus correcte. Il a excellé en deux genres, le tableau religieux (la *Vierge aux Donateurs*, Louvre; *Christ en croix*, à Anvers) et le portrait (*portrait de Charles Ier* au Louvre; les *Enfants de Charles Ier*, à Berlin, très nombreux portraits à Gênes, en Angleterre, etc.). Au contraire, Jordaens (1593-1678), ami de Rubens, lui ressemble par sa verve. Quoiqu'il ait abordé les sujets sacrés et historiques, il est surtout à l'aise et bien lui-même quand il représente un intérieur familier et qu'il groupe autour d'une table, grassement servie, de braves gens d'humeur joyeuse et de vaillante santé. Le Louvre possède en ce genre *le Roi boit*, *Concert de famille*.

Ces sujets, qui sentent le terroir, séduisent de plus en plus les artistes originaux. David Téniers (1610-1690) est le peintre de la vie flamande. Il se plaît aux paysanneries, aux lourdes joies des kermesses locales (fig. 156), aux buveries et aux disputes de cabarets (plusieurs tableaux au Louvre, surtout l'*Enfant prodigue*). Si les sujets ne sont point nobles, le style est plein d'esprit et de finesse, le coloris d'une délicatesse de tons exquise. Louis XIV méprisait ces personnages populaires qu'il appelait les *magots* de Téniers; mais don Juan d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, lui demandait des leçons de peinture; la reine de Suède, Christine, lui envoyait son portrait; le roi d'Espagne, Philippe IV, faisait construire à l'Escurial une galerie destinée à ses tableaux.

Bien d'autres seraient encore à citer, Brueghel de Velours, l'animalier Snyders, le peintre de fleurs Seghers, etc. Ceux-ci vivent en Flandre; d'autres suivent l'exemple de Van Dyck et s'établissent à l'étranger : le portraitiste François Pourbus le jeune est successivement en Italie et en France; à la cour d'Anne d'Autriche et de Louis XIV travaillent Philippe de Champaigne, Van der Meulen. Pendant la plus grande partie du XVIIe siècle, l'école flamande est en pleine floraison; puis tout à coup elle sombre, en même temps que faiblit la prospérité du pays. Dès la fin du siècle, la décadence est parte .

Caractères de l'art hollandais. — L'école holland e se confond d'abord avec l'école flamande. Mais, au dé t

du XVIIe siècle, après de terribles luttes, le pays obtient la reconnaissance de son indépendance. Alors l'art se transforme, les grands peintres naissent à la fin du XVIe siècle ou au commencement du XVIIe. Il semblerait que l'école hollandaise dût retracer les souvenirs des luttes nationales; mais, chose étrange! presque jamais elle ne reproduit un grand

FIG. 156. — TÉNIERS. — KERMESSE FLAMANDE.

Musée du Louvre.)

fait historique. Familière et bourgeoise, elle se plaît surtout à la représentation de la vie de tous les jours, ou bien encore elle groupe dans des tableaux, qui sont comme des galeries de portraits, les magistrats des villes, les membres des confréries d'arquebusiers, des milices civiques. C'est que le protestantisme, qui triomphe en Hollande, modifie l'art religieux, tandis que, d'autre part, les Hollandais, bien qu'ils aient fait preuve d'une énergie héroïque, sont avant tout gens paisibles et pratiques, attachés à leur ville, à leur maison,

à leurs habitudes. Ils n'ont point l'imagination dramatique, et la vraie poésie pour eux est celle du foyer. Vivre entourés de nombreux enfants, réunir quelques amis, faire de la musique, fumer de longues pipes, vider quelques pots de bière ou de vin, assister aux fêtes populaires, tels sont pour eux les meilleurs plaisirs. Les peintres s'inspirèrent de ces goûts, et, comme on l'a fort bien dit, ils firent le portrait de la vie et de la nature hollandaises avec une sincérité pleine de bonhomie et de charme.

Cl. Hanfstaengl.

FIG. 157. — REMBRANDT. — SASKIA.

(Musée de Cassel.)

REMBRANDT. — Tel est le caractère général de l'école, tel n'est pas pourtant celui du maître qui l'a surtout illustrée, de Rembrandt (1606-1669); au milieu de ceux qui l'entourent, il forme une exception par la puissance de son imagination. Son existence est simple; elle se passe à Amsterdam, dans l'ombre de la vie domestique. Il collectionne les œuvres d'art, les tentures, les étoffes d'orient, les armes; ruiné en 1656, il travaille sans relâche. Ses contemporains parlent peu de lui et ne paraissent pas le bien comprendre; c'est un rêveur absorbé dans ses pensées. Les livres saints surtout le préoccupent; il en tire de nombreux sujets, mais sans s'inquiéter des traditions, exprimant librement ses sentiments personnels. Aussi est-il peu de maîtres plus étranges et plus difficiles à bien saisir.

Peintre, il a laissé des tableaux fameux : *Leçon d'anatomie* (1632), à la Haye; *Ronde de nuit* (1642), à Amsterdam; les *Deux Philosophes* (1633), *Disciples d'Emmaüs* (1648), le *Bon Samaritain* (1648), au Louvre, etc. Il a exécuté de nombreux portraits : portraits du *bourgmestre Six*, de sa *femme Saskia* (fig. 157), *les Syndics*, à Amsterdam; plusieurs portraits de lui au Louvre, etc. Dans toutes ces œuvres, il dégage avec

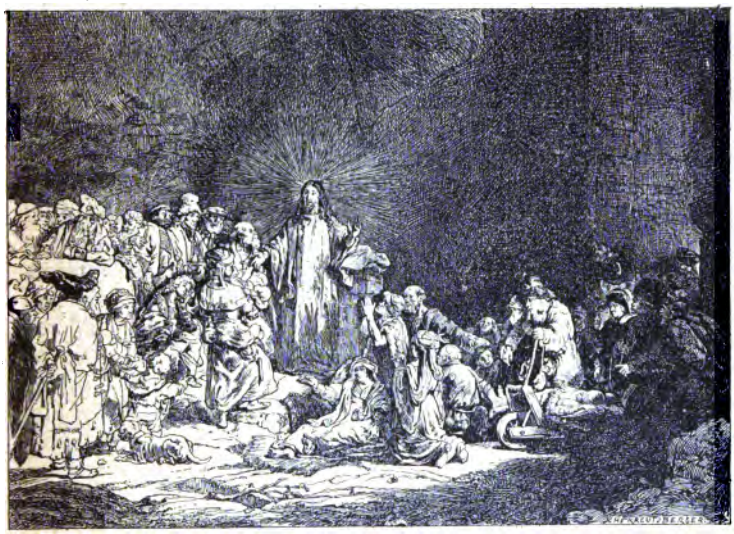


FIG. 158. — REMBRANDT. — LE CHRIST GUÉRISSANT LES MALADES.
(Eau-forte.)

force l'expression morale, le sentiment intime de chaque individu; s'il s'agit d'une composition sacrée, il y introduit un élément de pathétique puissant et mystérieux. Mais comment le définir? « Si l'on cherche son idéal dans le monde supérieur des formes, on s'aperçoit qu'il n'y a vu que des beautés morales et des laideurs physiques. Si l'on cherche ses points d'appui dans le monde réel, on découvre qu'il en exclut tout ce qui sert aux autres, qu'il le connaît aussi bien, ne le regarde qu'à peu près, et que, s'il l'adapte à ses besoins, il ne s'y conforme presque jamais. Cepen-

dant il est plus naturel que personne, tout en étant moins près de la nature, plus familier, tout en étant moins terre à terre, plus trivial et tout aussi noble, laid dans ses types, extraordinairement beau par le sens des physionomies. » (Fromentin.) De même, il est coloriste, mais ce n'est ni à la manière des Vénitiens, ni à celle des Flamands. Son originalité est de faire vivre la lumière, d'en tirer les effets les plus surprenants par la façon dont il la mêle ou l'oppose aux ombres. Rembrandt est le maître par excellence du clair-obscur et des grands contrastes.

Tous ces caractères se retrouvent dans ses nombreuses estampes. Il emploie l'eau-forte, c'est-à-dire le procédé qui permet l'exécution la plus rapide et qui en même temps exprime le mieux les nuances et les richesses de la coloration, les jeux de la lumière. Tout ensemble dramatique et familier, qu'il traite les sujets saints ou qu'il note les plus humbles aspects de la vie populaire, il montre une imagination et une habileté de main merveilleuse, et il atteint, par les moyens les plus imprévus, à la poésie la plus haute. Parmi les belles estampes de Rembrandt, je citerai *l'Ecce Homo*, *le Christ guérissant les malades* (fig. 158) connue sous le nom de *la Pièce aux cent florins*, *la Résurrection de Lazare*, *les Pèlerins d'Emmaüs*, *le Docteur Faustus*, etc.

Portraitistes, peintres de genre, paysagistes. — En dehors de Rembrandt, les grands maîtres de l'école hollandaise sont des portraitistes, des peintres de genre, des paysagistes.

Frans Hals (1584-1666) apporte dans ses œuvres la même belle humeur que dans sa vie; il rend la physionomie de ses modèles avec beaucoup de précision, mais surtout de naturel et de largeur (*Portraits des Beresteyn*, récemment entrés au Louvre; *Portraits de Descartes*, *la Bohémienne*, au Louvre; *Officiers des archers de Saint-Georges*, *de Saint-Adrien; Régents et régentes de l'Hôpital Sainte-Élisabeth*, à Haarlem, etc.). Van der Helst (1613-1670), célèbre aussi dans ce genre (*Banquet de la garde civique*, à Amsterdam), est plus froid, moins bien doué du sentiment de la couleur.

Parmi les peintres de genre, Adrien Brauwer (16c 1638), qui, paraît-il, vécut en ivrogne, prend ses modè

au cabaret et reproduit, sans les flatter, mais avec un singulier talent, des gueux grossiers qui boivent, jouent et se battent (*Intérieur de cabaret*, le *Fumeur*, au Louvre, galerie

FIG. 159. — FRANS HALS. — PORTRAIT DE VAN HEYTHUYSEN.

La Caze). Adrien Van Ostade (1610-1685), honnête père de famille, ainsi que le montre un tableau du Louvre où il s'est peint avec sa femme et ses enfants, fréquente déjà une moins mauvaise compagnie : ses héros sont des paysans qui vident des brocs, qui dansent; mais, s'ils manquent de

distinction, au moins ont-ils l'air de braves gens (*Intérieur d'une chaumière*, le *Maître d'école*, au Louvre). Son frère Isaac a les mêmes goûts. Jean Steen, son élève, de spirituelle humeur, pénètre parfois dans la société bourgeoise (*Banquet*, *Danses de paysans*, au Louvre). Terburg (1608-1681) surtout est l'historiographe des mœurs de la bonne compagnie; il excelle dans ce genre qu'on a appelé les

FIG. 160. — BRAUWER. — LA RIXE.
(Musée de Munich.)

Conversations, c'est-à-dire qu'il groupe deux ou trois personnages de belles manières et qu'il en tire un tableau: ici une femme et deux seigneurs font de la musique; là un gentilhomme courtise une jeune dame. Le sujet n'est presque rien; ce qu'il faut admirer, c'est la vérité naïve de ces scènes familières, la finesse du dessin et du coloris (*Militaire et jeune femme*, *Concert*, *Leçon de musique*, au Louvre). Metsu (*Marché aux légumes*, *Militaire recevant une jeune femme*, au Louvre), le minutieux Gérard I v (*Femme hydropique*, *Cuisinière*, au Louvre), Van der M r de Delft sont de la même école. Pierre de Hooch se pl à

représenter les logis bien propres et bien en ordre, et à introduire à travers les petits carreaux des fenêtres un rayon de lumière (*Intérieur de maison,* au Louvre).

A première vue, la Hollande paraît un pays plat, monotone, sans grande poésie : une école de paysagistes s'y est pourtant développée. A force d'observer avec simplicité et franchise les aspects du sol, les jeux changeants de la

FIG. 161. — JEAN STEEN. — CONCERT.

lumière, les artistes ont atteint à une sincérité d'expression, à une diversité d'effets qu'on ne retrouve nulle part à ce point. De tous, Jacques Ruysdaël (1625-1682), est celui dont les œuvres ont le plus de grandeur et de style (plusieurs tableaux au Louvre, surtout *le Buisson*). Volontiers il cherche les sites d'un caractère mélancolique, les cieux chargés de nuages, la mer sombre et menaçante. Hobbema, plus gai, préfère des fermes pittoresques au

milieu de grands arbres, des moulins au bord de l'eau (le *Moulin*, au Louvre). Paul Potter (1625-1654) peint les troupeaux, les vaches surtout, errant dans les vastes

Cl. Hanfstaengl, Munich.

FIG. 162. — RUYSDAEL. — LA CASCADE.
(Musée d'Amsterdam.)

prairies (*Prairie*, *Chevaux à la porte d'une chaumière*, Louvre). Albert Cuyp (1620-1691) se plaît aussi à reproduire les pâturages, les lentes rivières et les canaux d

patrie. Beaucoup cèdent à l'attrait des spectacles de la mer, et il s'en trouve, comme les Van de Velde, Backhuysen, Van Goyen, qui en tirent presque tous leurs sujets.

Cl. Hanfstaengl, Munich.

FIG. 163. — HOBBEMA — LE MOULIN.
(Musée d'Amsterdam.)

Ce ne sont là que les plus illustres. L'école hollandaise, XVIIe siècle, abonde en artistes de talent. Aussi sa subite :adence au XVIIIe siècle excite l'étonnement : le goût de bservation, la verve, les qualités du coloris, tout s'efface.

L'influence française envahit la Hollande, mais sous la forme la moins heureuse; aux scènes familières se sub-

FIG. 164. — J. REYNOLDS. — JEUNE FILLE AU MANCHON.

stituent de grandes machines mythologiques, froïdes et maniérées.

L'ÉCOLE ANGLAISE. — Voisine de la Flandre et de Hollande, l'Angleterre pendant longtemps n'a pas eu d'éc

vraiment nationale. Tour à tour Holbein au XVIe siècle, Van Dyck au XVIIe, y ont vécu, travaillé à la cour. L'influence de Van Dyck se maintint après lui. Lely continua à faire les portraits de l'aristocratie. Les galeries des collectionneurs anglais étaient célèbres, les portraitistes français venaient les visiter. Ainsi se forma l'école anglaise du XVIIIe siècle. William Hogarth (1697-1764) fronde les mœurs anglaises avec un esprit d'observation implacable (son œuvre la plus célèbre est *le Mariage à la mode*, suite de six tableaux à la National Gallery de Londres). Dans le portrait excellent Joshua Reynolds (1723-1792), Gainsborough (1727-1788), l'un plus vant et nourri l'étude des maîs, mais d'ailleurs d'une facture large et brillante, l'autre

FIG. 165. — T. GAINSBOROUGH. — MASTER BUTTALL. (*L'Enfant bleu.*)

plus naturel et plus gracieux. Lawrence (1769-1830) plaît par l'élégance de ses figures. Romney est un portraitiste au coloris solide, au dessin large et simple. D'autres encore, Ræburn, Hoppner, Opie, complètent cette école de portraitistes si riche et si variée.

Quant à l'art allemand, c'est certainement de tous celui qui, au XVIIe et au XVIIIe siècle, montre le moins d'originalité. Les traditions nationales ont été étouffées par l'invasion du style jésuite et académique.

L'ITALIE : LE STYLE BAROQUE; L'ÉCOLE DE BOLOGNE; LES RÉALISTES. — En Italie, la décadence est partout. L'architecture veut être grandiose et n'est le plus souvent qu'emphatique. Les édifices aux lignes tourmentées, à l'ornementation extravagante, appartiennent au style dit *baroque*, dont la déplorable influence se répand alors dans toute l'Europe, en partie grâce aux Jésuites. L'architecte le plus célèbre de cette époque, Bernini (1598-1680), l'auteur des grandes colonnades qui précèdent Saint-Pierre de Rome, est en même temps sculpteur. Doué d'une étonnante facilité et d'un réel sentiment décoratif, il a exécuté une foule de statues dont les contorsions, les gestes déclamatoires, les draperies flottant à tout vent choquent souvent la raison et le goût. Sur le nombre il s'en trouve cependant qui méritent l'attention par des formes élégantes, des mouvements justes, un modelé savoureux des chairs. On l'admirait beaucoup, on l'appelait même en France, à la cour de Louis XIV, où, il est vrai, il n'eut point grand succès.

En peinture, bien des artistes du XVIIe siècle ont été longtemps considérés comme des maîtres de premier ordre. On en est revenu, sans toutefois méconnaître leur valeur relative. Deux grands partis dominent alors : les éclectiques veulent s'assimiler et combiner les qualités des grands maîtres du XVIe siècle; les naturalistes prétendent ne s'inspirer que de la réalité. L'école bolonaise, fondée par Louis Carrache (1555-1619), est le centre de l'éclectisme, le berceau du style académique. On en formule les préceptes, on enseigne comment il faut emprunter à Michel-Ange ses inspirations terribles, au Corrège son style pur, à Raph ses belles et symétriques compositions, aux Vénitien mouvement et les ombres, etc. Annibal Carrache (15

1609) en est le meilleur représentant; il est surtout connu par sa décoration mythologique du palais Farnèse, à Rome, qui est, il est vrai, une fort belle œuvre. Guido Reni (1574-1642) poursuit l'élégance, mais est souvent fade (l'*Aurore*, plafond au palais Rospigliosi, à Rome). Le Dominiquin (1582-1641), plus original et plus fort, ne manque ni d'élévation ni de sentiment, ainsi que le prouvent son tableau de la *Communion de saint Jérôme* au Vatican et ses fresques

Cl. Anderson, Rome.

FIG. 166. — VELASQUEZ. — LES BUVEURS.
(Musée de Madrid.)

dans diverses églises de Rome et des environs. L'Albane (1578-1660) cherche la grâce, les sujets aimables, qu'il emprunte surtout à la mythologie : souvent, au milieu de paysages frais et ombreux, il place des figures nues de petites proportions, taches blanches qui s'enlèvent sur un fond plus sombre (*Toilette de Vénus*, *Vénus et Vulcain*, *Amours désarmés*, au Louvre). L'influence de l'école bolonaise s'étend à toute l'Italie. Les artistes français qui iendront en Italie au XVIIe siècle la subiront à leur tour : s Carrache seront pour eux des maîtres à l'égal de Michelnge et de Raphaël. Dans l'autre camp, à la tête des natu-

ralistes, est Michel-Ange de Caravage (1569-1609), violent et brutal dans ses œuvres comme dans sa vie. Si même il traite des sujets religieux (*Mort de la Vierge*, au Louvre), il donne à ses figures un caractère trivial; mais il préfère peindre des vagabonds et des aventuriers; son coloris affecte les tons sombres et noirs. Son influence est surtout puissante à Rome et à Naples; le naturalisme fait même des recrues dans l'école bolonaise, comme Guerchin (1590-1666). Entre les deux partis, la lutte est ardente : le pauvre Dominiquin, persécuté toute sa vie, fut peut-être empoisonné par ses rivaux à Naples. Le Napolitain Salvator Rosa (1615-1673) compose des paysages pittoresques et sauvages où il introduit des brigands, des soldats, parfois de furieuses mêlées (*Bataille*, *Paysages des Abruzzes*, au Louvre). Il est inutile d'insister ici sur cette décadence, qui, par les Pierre de Cortone, les Luca Giordano, les Lanfranc, conduit aux Carlo Dolci et aux Maratta. Ces peintres ont souvent la main adroite; mais leurs œuvres sont, ou d'une emphase excessive, ou surtout d'une écœurante fadeur.

A Venise cependant, au XVIIIe siècle, quelques artistes encore doivent être signalés. Canaletto (1697-1768) et son élève Guardi sont comme les portraitistes de leur ville : ils en reproduisent les canaux, les palais, les églises, tous les aspects si divers, avec autant de fidélité que de finesse. Jean-Baptiste Tiepolo (1697-1770) reprend la tradition des grandes décorations chères à l'école vénitienne, et il y montre beaucoup de verve et d'habileté, d'ingéniosité pittoresque et lumineuse (nombreuses décorations à Venise et à Madrid, où il fut appelé).

L'Espagne. — En Espagne, par un contraste qui d'abord surprend, c'est au XVIIe siècle, alors que décroissent la gloire et la prospérité du pays, qu'apparaît une école de peinture originale. Elle se développe grâce à la protection de rois qui s'intéressent aux arts, et de l'Église catholique désormais toute-puissante.

Au XVe siècle, l'influence flamande avait pénétré en Espagne. Au XVIe siècle ce fut l'influence italienne qui domina : ce sont surtout des artistes italiens qu'on trou à la cour de Charles-Quint et de Philippe II. Peu à peu

forme l'école nationale, dont Séville est le centre; hardi, emporté, Herrera le Vieux (1576-1656) contribue à l'affranchir de l'esprit d'imitation. De son atelier sort le maître

Cliché Giraudon.

FIG. 167. — VELASQUEZ. — PORTRAIT DE L'INFANTE MARGUERITE.
(Musée du Louvre.)

espagnol par excellence, Velasquez (1599-1660). La plus grande partie de son existence s'est passée à la cour de hilippe IV, dont il a été l'artiste favori. Il a connu Rubens, ux fois il a visité l'Italie; cependant sa personnalité n'a s été entamée. Observateur patient et consciencieux de la

nature, il l'interprète tout à la fois avec sincérité et finesse; admirable coloriste, il place ses personnages dans une lumière claire et vraie; mais il ne s'attache pas moins au caractère, à l'expression, au mouvement des figures. De là le mérite de ses portraits (l'*Infante Marguerite* (fig. 167), *Réunion des gentilshommes*, au Louvre; *Innocent X*, au palais Doria, Rome; *Philippe IV*, *duc d'Olivarès*, etc., à Madrid); il s'entend aussi aux compositions historiques (*Reddition de Bréda*, à Madrid, son chef-d'œuvre), religieuses, mythologiques; mais il se plaît surtout aux scènes et aux personnages de la vie réelle et il rend avec une force singulière les types populaires (l'*Aguador de Séville*, les *Buveurs* (fig. 166), les *Fileuses*, la *Forge*). Rarement il traite la figure nue, mais, quand il s'y essaie, comme dans la *Vénus au miroir*, récemment acquise par la *National Gallery* de Londres, il est admirable de souplesse, de vérité et de vie. Sa statue à Séville porte : « Au peintre de la vérité ». Nul peintre, en effet, ne l'a mieux servie et n'a su se dégager plus complètement des conventions et des procédés.

Velazquez est toujours calme, clair, bien équilibré. On n'en saurait dire autant de tous les peintres espagnols. Murillo (1618-1682) présente d'étranges contrastes : tantôt il cherche à donner aux vierges, aux séraphins, une expression suave, parfois un peu fade (*Assomption de la Vierge*, *Cuisine des Anges*, au Louvre); tantôt, tournant au réalisme, il se plaît à exhiber des mendiants et des déguenillés (le *Jeune mendiant*, au Louvre). Peintre religieux, il est bien éloigné de l'idéal chrétien des anciens maîtres; son catholicisme, tout ensemble mystique et sensuel, convient à la patrie de sainte Thérèse. Zurbaran (1598-1662) peint les moines et leur ascétisme d'un style vigoureux. Ribera (1588-1652), dont la vie se passe à Naples, y devient l'élève de Michel-Ange de Caravage. Dans ses tableaux poussés au noir, il aime à reproduire les sujets les plus sombres, des scènes de martyre et de supplices.

Après eux l'école s'affaiblit. A la fin du siècle suivant, elle produit encore un artiste d'une originalité étra Goya (1746-1828). Il excelle surtout dans des compositi où la fantaisie la plus bizarre se mêle à la réalité, ma

n'est guère de genre qu'il n'aborde. Sa peinture est vivante et colorée, et ces qualités se retrouvent dans ses eaux-fortes, d'une exécution si hardie (les *Caprices*, les *Malheurs de la guerre*).

Bibliographie.

Pour l'art flamand et l'art hollandais, voir : Fromentin, *les Maitres d'autrefois*, 1876; — Taine, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, 1868; — Wauters, *la Peinture flamande;* — Havard, *la Peinture hollandaise*, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts;* — Lafenestre et Richtenberger, *la Peinture en Europe, la Hollande;* — Emile Michel, *Rubens, sa vie, son œuvre et son temps*, 1900; *Rembrandt*, 1893; — Max Rooses, *Rubens, sa vie et ses œuvres*, 1904; — Hourticq, *Rubens*, 1905, dans la collection, *les Maitres de l'Art.* — Guiffrey, *Van Dyck*, 1882; — Max Rooses, *Van Dyck*, 1902. — Dans la collection des *Artistes célèbres*, voir : Emile Michel, *Rembrandt; Ruysdaël et les paysagistes de l'école de Haarlem; Hobbema et les paysagistes de son temps en Hollande; Terburg; Les Brueghel, les Van der Velde;* — Havard, *Van der Meer de Delft.* — Dans la collection *les Grands artistes :* Gust. Geffroy, *Rubens;* — Fiérens-Gevaert, *Van Dyck; Jordaens*, 1905. — Riat, *Ruysdael*, 1905. — Geffroy, *les Musées de Hollande*, 1905.

Pour l'art anglais : Feuillet de Conches, *Histoire de l'école anglaise de peinture;* — Chesneau, *la Peinture anglaise* dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts;* — Dayot, *Histoire de la peinture anglaise*, 1908; — Gustave Geffroy, *la National Gallery*, 1903; — Les ouvrages de Walter Armstrong, dont il a paru des éditions françaises : *Reynolds; Ræburn; Gainsbourgh et sa place dans l'école anglaise*, 1901; — Dobson et Armstrong, *Hogarth*, 1892; — Fr. Benoist, *Reynolds*, 1904, dans la collection *les Maîtres de l'art.*

Pour l'Italie : Müntz, *Histoire de la Renaissance*, t. III; — Gurlitt, *Geschichte des Barock-Stiles*, 1886; — Ch. Blanc, *Histoire des peintres, école bolonaise*, 1879; — De Chennevières, *les Tiepolo* (collection des *Artistes célèbres*); — Buisson, *Jean-Baptiste Tiepolo et Dominique Tiepolo* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1895).

Pour l'Espagne : Bertaux, *les Primitifs espagnols*, dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906-1907; — Solvay, *l'Art espagnol;* — Paul Lefort, *la Peinture espagnole*, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, 1893; *Velasquez, Murillo, Goya* (dans la collection des *Artistes célèbres*); et ses études sur les principaux peintres espagnols (*Gazette des Beaux-Arts*, 1875 et années suivantes); — De Beruete, *Velasquez*, 1898; *Yriarte, Goya*, 1867; — Paul Lafond, *Goya*, 1902; — Desdevizes du Dezert, *l'Espagne de l'ancien régime* II, 1904, chapitre sur les arts; — Geffroy, *le Musée de Madrid*, 1908.

CHAPITRE II

L'ART FRANÇAIS AU XVIIe SIÈCLE

SOMMAIRE. — L'art français au XVIIe siècle se distingue surtout par l'unité, l'ordre et la règle; l'esprit classique y domine comme en littérature. Le style est grave, noble, majestueux. Mais, sur ce fond, d'une correction uniforme, se détachent, surtout en peinture, des artistes d'un talent personnel.

En architecture, sous Louis XIII et sous Louis XIV, l'imitation de l'architecture romaine devient comme un dogme. De là des monuments de vastes proportions, d'une ordonnance régulière, comme la Sorbonne (œuvre de Lemercier), la colonnade du Louvre (œuvre de Perrault), le château de Versailles (œuvre de Mansard), l'Hôtel des Invalides, commencé par Bruant, mais sans grande originalité.

En peinture, Poussin avec plus de force, Le Sueur avec plus de grâce, sont les deux grands maîtres de la première moitié du siècle. Tous deux sont de médiocres coloristes, mais leurs compositions sont savantes, souvent expressives. L'école française ne compte alors qu'un coloriste véritable, le paysagiste Claude Lorrain. A la cour de Louis XIV, Le Brun est à la tête de l'art officiel, il dirige les artistes qui travaillent pour le roi, et, à défaut d'un talent bien personnel, il est remarquable par son entente de la décoration. De ce temps datent l'Académie royale de peinture et de sculpture; par là le pouvoir royal affirme sa prétention de gouverner les arts et de veiller à l'éducation des jeunes artistes.

En sculpture, Puget est le maître le plus original, grâce à ses qualités de vigueur qu'il pousse jusqu'à l'emphase.

Le XVIIe siècle est en outre une belle époque pour la gravure, pour les arts industriels (création de la manufacture des Gobelins).

CARACTÈRES GÉNÉRAUX. — Le XVIIe siècle, considéré da son ensemble, est pour la France une période de grande

Dès le début, Henri IV et Sully travaillent à ramener le calme, à développer la richesse au dedans, tandis qu'au dehors ils inaugurent la politique que suivront avec succès Richelieu et Mazarin. Après les traités de Westphalie et des Pyrénées, la prépondérance de la France en Europe est établie. Le règne personnel de Louis XIV s'ouvre avec tout l'éclat de la gloire : aux victoires de Turenne et de Condé répondent à l'intérieur les réformes de Colbert; la cour de France est l'expression la plus parfaite de la politesse et du bon ton; la littérature française est l'émule de celles de la Grèce et de Rome. Cependant la fin du règne est triste, des guerres inutiles et malheureuses ruinent le pays, des persécutions religieuses le troublent; déjà agissent avec force tous les vices de la monarchie absolue.

Au XVIIe siècle, arts et lettres se développent en grande partie sous la protection des rois et de leurs ministres. Henri IV, Marie de Médicis, Richelieu, Louis XIII, Anne d'Autriche, Mazarin, le surintendant Fouquet, Louis XIV, Colbert, tous ont multiplié les constructions, encouragé les artistes. De là, dans les œuvres de ce temps, comme un caractère officiel : sous Louis XIV surtout, les artistes de la cour sont soumis à la discipline. Colbert leur donne pour chef le peintre Charles Le Brun; architectes, peintres, sculpteurs, graveurs, orfèvres, ébénistes, etc., travaillent sous sa direction, souvent d'après ses dessins. On peut critiquer cette organisation étroite : de là cependant sortit un ensemble d'œuvres remarquables qui témoignent d'une grande unité. On conçoit que des artistes de moyenne valeur, ainsi conduits, aient pu arriver à de meilleurs résultats que livrés à eux-mêmes; mais ceux qui étaient doués d'une personnalité plus robuste devaient répugner à entrer dans ce régiment royal et plusieurs ont vécu en dehors de la cour.

Dans tous les arts et dans presque toutes les œuvres, le XVIIe siècle se reconnaît aux mêmes traits. On recherche ordinairement un style grave, noble, majestueux; partout domine cet esprit d'ordre et de règle qu'on appelle l'esprit classique. Dans un édifice de Mansart, un tableau de Poussin, se montrent la même grandeur et la même régularité que dans une tragédie de Corneille ou de Racine, la même correction que dans un poème de Boileau Et surtout on trouve

chez nos plus grands artistes, dans la peinture de Poussin comme dans le code artistique que l'Académie en tire, les mêmes préoccupations morales, le goût de l'analyse psychologique et le besoin de composition logique. Ainsi que les acteurs d'une tragédie bien construite, les figures d'un tableau expriment des sentiments précis et clairs; ces sentiments des personnages donnent la raison de leurs attitudes et, comme ils se rattachent à une action unique, ils font aussi l'unité de la composition picturale. Cet art s'explique bien par les préoccupations de son temps; il est, ainsi que la littérature de nos poètes tragiques, ou la philosophie de Descartes, l'expression même de notre esprit classique et, à ce titre, il est sincère.

Cependant il se sépare du passé de la France, il en méconnaît injustement la valeur; toutes ses admirations vont à l'antiquité et à l'Italie. Ces tendances, qui se sont progressivement développées au XVIe siècle, triomphent sans réserve. Un séjour au delà des Alpes est pour tout jeune artiste une règle presque absolue. En 1666, Louis XIV fonde l'Académie de France à Rome. Désormais les jeunes gens jugés dignes de cette faveur sont, pendant plusieurs années, entretenus à Rome aux frais du roi; ils sont ainsi soumis à l'influence officielle de l'antiquité et de l'Italie. A d'autres un séjour en Italie ne suffit pas; ils y passent leur vie en compagnie des antiques et des œuvres des maîtres du XVIe et du XVIIe siècle. Pourtant tous n'entendent point par là abdiquer leur personnalité, et souvent ceux qui montrent le plus d'originalité sont aussi ceux qui ont le plus longtemps vécu en dehors de France. Ils ont emporté certaines qualités nationales qu'ils ne perdent point, le goût de l'expression morale, de la composition logique, la mesure, l'amour de ce qui est clair et bien ordonné; ils les conservent au milieu de la décadence italienne : Poussin, Claude Lorrain, ont beau se fixer à Rome, par les meilleurs côtés de leur génie, ils restent Français et sont fort supérieurs à tous les Italiens qui les entourent. Puget, qui procède de Bernin, a bien plus de force et d'expression que son modèle.

Architecture. — Pendant la première partie du siècl sous Henri IV et Louis XIII, les châteaux conservent enc une physionomie toute française. Certaines traditions

siècle précédent s'y maintiennent, en même temps que, par l'emploi alterné de la pierre et de la brique, on en varie élégamment l'aspect. Cette disposition se retrouve dans les maisons des villes, et à Paris la place Royale (place des Vosges) en offre d'heureux exemples. Mais, dans les édifices publics, on abandonne de plus en plus l'architecture nationale pour les modèles antiques et italiens.

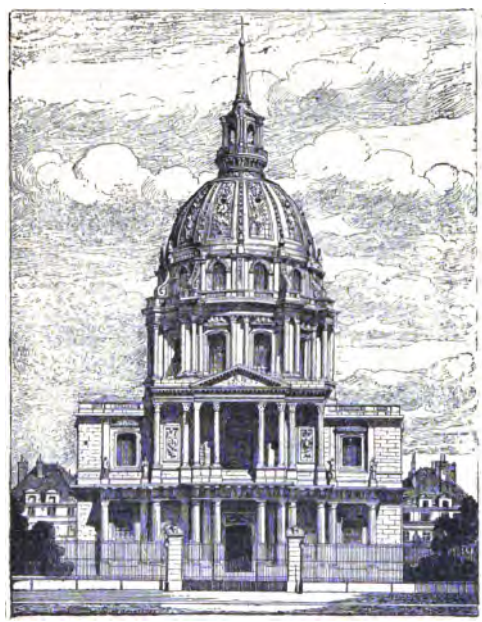


FIG. 168. — HÔTEL DES INVALIDES.

Un architecte du XVIIe siècle, d'Aviler, écrit : « Le goût antique prit la place du gothique qui peu à peu s'anéantit. » Mais il ajoute que « les yeux étaient si pleins des objets que le mauvais goût avait introduits qu'on fut pendant quelque temps à s'apercevoir que c'était dans les seuls fragments de l'architecture antique qu'il fallait chercher les véritables principes de l'art ». Et Voltaire, dans le *Siècle de Louis XIV*, célébrant la rénovation des arts au XVIIe siècle, déclare que « pendant neuf cents années, le génie des Français a été presque toujours rétréci sous un gouvernement gothique » Nos artistes se distinguent cependant par plus de bon sens, ils n'admettent pas toutes les extravagances du style *baroque* q , de l'Italie, se répandait alors par toute l'Europe; s'ils r herchent ce qui est grandiose, ils tiennent aux ordon- n ıces nettes et dont les lignes principales sont bien accusées;

leur goût, en un mot, est plus sévère et plus sobre. Henri IV fait continuer les travaux du Louvre, des Tuileries, de Fontainebleau, de Saint-Germain-en-Laye. Salomon de Brosse, architecte de Marie de Médicis, construit le palais du Luxembourg, le portail de l'église Saint-Gervais. Sous Louis XIII, Lemercier travaille au Louvre, y élève l'aile occidentale, une partie de l'aile septentrionale et le pavillon de l'Horloge; Richelieu le charge de bâtir la Sorbonne et le palais Cardinal, depuis Palais-Royal (presque rien n'y a survécu de l'édifice de Lemercier). Il devient le premier architecte du roi. Le Vau, qui lui succède dans cette charge, continue les travaux du Louvre, des Tuileries, commence le collège des Quatre-Nations (maintenant l'Institut), l'église Saint-Sulpice.

Sous Louis XIV, la tendance aux constructions fastueuses, aux vastes proportions, s'accuse de plus en plus. Parmi les grandes œuvres architecturales du règne, la colonnade du Louvre est une des plus célèbres. Il s'agissait d'élever les façades extérieures à l'est et au sud. Entre les divers plans proposés, Colbert préférait celui de Claude Perrault, de médecin devenu architecte. Cependant on s'adressa d'abord à l'Italien Bernin, mais son projet déplut, sa vanité le rendit insupportable; en 1665, Claude Perrault obtint la direction des travaux; en 1680, la façade était terminée. Admirateur de Vitruve qu'il a traduit, Perrault adopte les ordres antiques; mais il accouple deux par deux les colonnes sur un soubassement très élevé. Son œuvre n'est qu'une compilation d'une allure pompeuse, mais artificielle, et d'une construction médiocre, qui ne s'accorde pas avec le reste de l'édifice. A Paris encore s'élève l'Hôtel des Invalides, commencé en 1671 par Libéral Bruant, le plus original peut-être des architectes de ce temps. Blondel dresse l'arc triomphal de la Porte Saint-Denis; Bullet, son élève, celui de la Porte Saint-Martin.

Jules-Hardouin Mansart (1646-1708) est l'architecte préféré de Louis XIV, et il a eu la plus grande part à la construction de ce château de Versailles dont Louis XIV fit le sanctuaire même de la royauté. Le plan définitif de Versailles paraît avoir été arrêté en 1680, mais les travaux étaient déjà commencés depuis plusieurs années. Le roi s'y établ

définitivement en 1682. Dans la disposition du palais tout fut sacrifié à l'apparence; les appartements étaient incommodes. Saint-Simon a vivement attaqué l'œuvre de Mansart : « On croit voir un palais qui a été brûlé, où le dernier étage et les toits manquent encore[1]. La chapelle, qui l'écrase, parce que Mansart voulut entraîner à élever le tout d'un étage, a de partout la triste représentation d'un triste catafalque... On ne finirait point sur les défauts monstrueux d'un palais si immense et si immensément cher. » Ces critiques ne sont point sans raison : le palais de Versailles, malgré ses vastes dimensions, est mal conçu, froid et sans originalité à l'extérieur. Aux constructions de Mansart beaucoup préféreront les jardins de Le Nôtre qui, dans cet art de la disposition des parcs, a exécuté de véritables chefs-d'œuvre. Quant à Mansart, l'Hôtel des Invalides (fig. 168), qu'il continue après Libéral Bruant, lui fait plus d'honneur que Versailles.

Dans la construction des églises se retrouvent les mêmes traits que dans l'architecture civile. C'est de la part des artistes un parti pris bien arrêté de ne rien paraître emprunter aux vieilles écoles françaises : ainsi, à l'intérieur, ils modifient l'aspect des voûtes, à l'extérieur ils substituent aux arcs-boutants d'immenses volutes renversées ou ailerons, de l'aspect le plus disgracieux. On ne voit partout qu'ordres, entablements, corniches, etc.

Le jésuite Martellange fut un de ceux qui contribuèrent le plus à implanter en France le style jésuite italien. Il s'affirme dans l'église Saint-Paul-Saint-Louis qu'il construisit, de 1627 à 1641, avec le jésuite Derrand. L'église de la Sorbonne est aujourd'hui la seule partie qui subsiste des constructions de l'Université de Paris au XVIIe siècle. Non loin de là, le Val-de-Grâce, qu'Anne d'Autriche fit édifier en souvenir de la naissance de Louis XIV, est l'exemple le plus intéressant de l'architecture ecclésiastique de cette époque : François Mansart, Jacques Lemercier y ont travaillé. Çà et là, en province, l'architecture gothique résistait encore; on en trouve des monuments construits au XVIIe et au XVIIIe siècle

1. C'est qu'en effet l'architecture pseudo-classique supprimait les toits, les combles apparents, les cheminées « comme contraires à la bienséance ».

(cathédrales d'Orléans, de Blois, de Luçon, de Saint-Maixent, etc.). En 1753, il se trouvera même un jésuite, le père Laugier, pour écrire : « Nos églises gothiques sont encore ce que nous avons de plus passable. A travers cette foule d'ornements grotesques qui les déparent, on y sent je ne sais quel air de grandeur et de majesté qui saisit. »

La peinture : les peintres de la première moitié du siècle; la colonie française de Rome. — Au commencement du XVIIe siècle, l'école française semble d'abord bien médiocre; Michel Fréminet, le peintre en titre de Henri IV, fait du mauvais Michel-Ange; après lui, Simon Vouet (1590-1649), le premier peintre de Louis XIII, Français de naissance, est tout Italien d'éducation. Talent facile, mais sans grande personnalité, il eut à la cour une vogue extraordinaire et vit se presser autour de lui des élèves qui devaient lui être bien supérieurs, tels que Le Sueur, Le Brun, Mignard.

Dès cette époque cependant, et pour la cour même, travaillent des artistes chez qui l'étude des anciens maîtres n'a point étouffé l'originalité. Né à Bruxelles, Ph. de Champaigne (1602-1674) s'est de bonne heure établi en France et nous appartient; il apporte de Flandre un naturalisme robuste et il emprunte à l'école française son goût pour les choses morales. Il a été le peintre préféré de Marie de Médicis et de Richelieu. Ami des célèbres jansénistes de Port-Royal, il partage leurs doctrines sévères. Son talent comme son caractère est honnête et digne, ennemi de toute emphase et de tout clinquant; ses œuvres, peu brillantes d'aspect, frappent par leur expression morale. Dans son *Portrait de Richelieu* (Louvre), l'attention est saisie par cette tête maigre et fine, fatiguée par la pensée, dont les traits annoncent une volonté froide et ferme; l'œuvre du grand ministre revit dans sa physionomie. Les tableaux du Louvre où il a représenté les solitaires de Port-Royal ne sont pas moins admirables par le sentiment de foi calme et austère qu'il a donné aux figures.

Eustache Le Sueur (1617-1655) est une nature plus douce et plus aimable, un talent plus souple, mais moins robuste. Mort encore jeune, il inspire par là même une sympathie mélancolique qui a donné naissance à une légende : douleur qu'il avait éprouvée à la mort de sa femme l'aur fait entrer aux Chartreux et il y serait mort; mais les doc

ments ont détruit ce roman poétique. Le Sueur est tout entier dans deux séries d'œuvres bien distinctes. L'une comprend les vingt-deux tableaux relatifs à la vie de saint Bruno (Louvre), qui lui furent commandés par les Chartreux de Paris. Plusieurs compositions en sont fort belles. Le Sueur y a poussé à un haut degré l'art de varier, selon la condition

FIG. 169. — LE SUEUR. — MUSES.
(Musée du Louvre.)

et l'âge des personnages, l'expression des sentiments produits par un même événement. A l'hôtel Lambert, qu'il avait été chargé de décorer, il s'était inspiré de la mythologie antique, et il avait traité l'histoire de l'Amour, sachant se montrer gracieux et suave sans être efféminé ni maniéré. De cet ensemble, les plus beaux tableaux représentent les *Muses* (fig. 169) au Louvre); au milieu de poétiques paysages, elles se groupent dans d'harmonieuses compositions.

Le Sueur n'a jamais vu l'Italie, Nicolas Poussin (1594-1665) y a vécu. Né aux Andelys, après une jeunesse pleine d'épreuves, il est à Rome dès 1626, admirant l'antiquité et les grands maîtres du XVIe siècle. Ses compositions historiques, sévères et fortes, attirent sur lui l'attention; sa réputation s'étend. En 1640, à force d'instances, Louis XIII et Richelieu le décident à revenir en France, l'établissent au Louvre et l'opposent à Simon Vouet. Mais son caractère ne

Cliché Giraudon.

FIG. 170. — POUSSIN. — MOÏSE SAUVÉ DES EAUX.
(Musée du Louvre.)

saurait s'accommoder des intrigues de cour; dès 1642, il est de retour à Rome et désormais n'en sort plus. Sa vie est calme; par l'élévation comme par la douceur de son caractère, il s'attire le respect et l'amitié de tous. Poussin est avant tout un penseur et la raison domine dans ses œuvres. Ses compositions, celles surtout qu'il emprunte aux livres saints, sont pleines à la fois de simplicité et de grandeur (voir notamment au Louvre : *Éliézer et Rebecca*, *Mo sauvé des eaux* (fig. 170), *la Manne au désert*, *le Déluge* etc.). Mais à ces fortes qualités se joint souvent la recher

de l'élégance et de la grâce, encore que toujours digne et grave. *Les Bergers d'Arcadie* (fig. 171) (Louvre), où, dans un beau paysage, il groupe autour d'une tombe trois pâtres et une jeune fille qui en déchiffrent l'inscription, est toute pénétrée d'une poésie mélancolique. Il comprend la nature, il en dégage pour ainsi dire l'expression morale dans ses paysages historiques (*Diogène*, au Louvre).

Poussin, Le Sueur, avec des traits différents, l'un plus

Cl. Giraudon.

FIG. 171. — POUSSIN. — LES BERGERS D'ARCADIE.
(Musée du Louvre.)

tendre, l'autre plus viril, sont des âmes de même famille; aussi a-t-on supposé entre eux des relations qui peut-être n'ont pas existé. Au point de vue de la composition, de l'invention, de l'expression, ils peuvent compter parmi les plus grands maîtres; mais leur coloris est souvent faible et terne comme celui de la plupart des peintres français de ce temps. Aussi au Louvre leurs tableaux ne séduisent point d'abord l'œil, quand on sort des salles où brillent les grands maîtres italiens et flamands; mais, à mesure qu'on les regarde avec

plus d'attention, on est gagné par leur sincérité et leur élévation, et ils inspirent peu à peu un attachement profond et respectueux.

A Rome, autour de Poussin, se groupaient des artistes qui souvent subirent l'autorité de son caractère et de son talent, Gaspard Dughet, son beau-frère, Jacques Stella, qui revint en France en 1634 et devint un des peintres de Louis XIII. Valentin, au contraire (1600-1634), adopte le style de Michel-Ange de Caravage, prend pour modèles les types populaires les moins nobles, les joueurs et les ivrognes, prodigue le noir dans ses tableaux sous prétexte d'énergie (*Concerts*, *Jugement de Salomon*, au Louvre). Dans cette colonie française, le plus illustre après Poussin est Claude Gelée, dit « Claude Lorrain » (1600-1682). Établi de bonne heure à Rome, il y a passé sa vie, multipliant soit les simples pastorales, soit les paysages héroïques où, dans des sites parsemés d'édifices, il introduit les personnages célèbres de l'antiquité (plusieurs tableaux au Louvre et notamment *Débarquement de Cléopâtre*, *Vue d'un port au soleil levant* (fig. 172), *Vue d'un port au soleil couchant*). Claude Lorrain est le peintre de la lumière telle qu'elle éclate dans les pays du Midi, chaude, dorée, toujours riche en effets puissants. Il la connaît sous tous ses aspects, il en a noté toutes les nuances, depuis les lueurs de l'aube jusqu'aux splendeurs du soleil couchant. S'il laisse le pinceau pour l'eau-forte ou la plume, il ne se montre ni moins coloré ni moins habile; ses estampes, son livre d'esquisses, le fameux *Liber Veritatis* (aujourd'hui au duc de Devonshire), l'attestent.

Les peintres de la cour de Louis XIV. — Poussin, Claude Lorrain se sont fixés à Rome; d'autres y sont venus, mais sont rentrés en France, attirés par l'éclat de la cour. Charles Le Brun (1619-1690) a été le camarade de Le Sueur chez Simon Vouet, et Poussin l'a initié à la connaissance de l'antique, lors du séjour qu'il fit à Rome, de 1642 à 1646. Il n'a ni leur force de conception ni leur sensibilité; mais actif, doué d'un esprit bien équilibré et d'une grande facilité d'invention, il possède toutes les qualités nécessai au rôle que son ambition veut jouer. De retour en Fran c'est lui qui, en 1648, obtient la constitution de l'Académ

royale de peinture et de sculpture, destinée à grouper les maîtres et à assurer leur unité de direction sur les jeunes artistes. Dès le début, il en fut le chef véritable; il en devint plus tard le directeur à vie. D'ailleurs, il y enseigne, il y fait des conférences qu'on a conservées et qui constituent comme le code de l'art officiel de ce temps. Ainsi triomphe le style académique, dédaigneux du passé artistique de la France, étroit et intransigeant, qui trop souvent vécut de procédés et de conventions. L'Académie royale assura son

Cl Giraudon.

FIG. 172. — CLAUDE LORRAIN. — VUE D'UN PORT AU SOLEIL LEVANT.

influence sur toute la France par un réseau d'écoles et d'académies animées du même esprit qu'elle. Nommé premier peintre de Louis XIV (1662), il apparaît dès lors comme le vice-roi des beaux-arts, sous la toute-puissante protection de Colbert, qui avait à un si haut point le souci de la grandeur et de la gloire de la France. Ses plus importantes compositions sont, dans toute l'acception du mot, de grandes machines décoratives; mais l'allure, quoique théâtrale, en t souvent superbe. A Versailles, dans la décoration de la ·ande galerie, où il a retracé l'histoire de Louis XIV; au ouvre, dans la galerie d'Apollon qu'il ne put achever,

malgré les collaborateurs dont il s'entoura, il a prodigué sans réserve tout le faste qui devait plaire au roi.

Parmi les peintres qui travaillent sous sa direction, un des plus originaux est le Flamand Van der Meulen (1632-1690). Ses tableaux des batailles et des sièges de Louis XIV, habilement composés, servent d'illustration à toute une partie des événements du règne (musées du Louvre, de Versailles).

FIG. 173. — LE BRUN. — ENTRÉE D'ALEXANDRE A BABYLONE.
(Musée du Louvre.)

L'œuvre de Colbert et de Le Brun fut donc considérable. Mais, quand Colbert mourut, ce fut son rival Louvois qui le remplaça à la surintendance des bâtiments. Louvois n'avait ni le goût, ni le sens des choses d'art. Il avouait qu'il ne s'entendait « ni en peintures, ni en statues », qu'il aimait mieux « une belle copie d'un marbre bien poli qu'un antique qui ait le nez ou le bras cassé ». Il introduisit dans le gouvernement de l'art des allures rudes et brutales. Sous lui l'influence de Le Brun faiblit; le prestige de l'art officiel diminue dans la seconde partie du règne

Louis XIV. Mignard (1612-1695), qui, à la mort de Le Brun, devient premier peintre du roi, avait été son rival acharné.

FIG. 174. — RIGAUD. — PORTRAIT DE BOSSUET
(Musée du Louvre.)

Il n'avait cependant qu'un talent facile et superficiel, mais son habileté d'exécution, la grâce apprêtée de ses figures lui attiraient la faveur. Chargé en 1663 de décorer la coupole du Val-de-Grâce, il y avait groupé 200 figures colos-

sales dans une composition qui représente le Paradis. Parmi ses œuvres, les portraits surtout méritent l'attention.

D'ailleurs, l'hégémonie de l'Académie et de Le Brun n'avait jamais été admise sans contestation. Parmi les collectionneurs, les artistes, il y avait un parti des *Rubénistes* dont Roger de Piles fut l'avocat. A l'art idéaliste et conventionnel de l'Académie, on opposait la peinture au coloris

Cl. Giraudon.

FIG. 175. — LE NAIN. — REPAS DE PAYSANS.
(Musée du Louvre.)

exact et plus chaud des peintres du Nord. Rigaud (1659-1743), Largillière (1656-1746), bien qu'ils aient été protégés par Le Brun, se proclamaient disciples de Van Dyck et de Rubens. Ils furent alors les portraitistes en vogue. Rigaud excelle à saisir la ressemblance, à composer un portrait, attentif non seulement à la figure, mais aux fonds, aux draperies, aux accessoires : personnages politiques, artistes, littérateurs ont posé devant lui.

Au-dessous de ces artistes, bien d'autres feraient bonne figure dans un tableau plus complet du XVIIe siècle : peintre

d'histoire comme La Hire, Sébastien Bourdon, les Coypel, La Fosse, Jouvenet; peintres de batailles comme Parrocel, le Bourguignon; peintres de genre comme les Le Nain, qui reproduisent avec simplicité et vérité des scènes de la vie populaire; peintres de fleurs comme Monnoyer, ornemanistes comme Bérain et Lemoine.

La gravure. — Par une heureuse fortune, à côté de l'école de peinture se développe une admirable école de gravure. Jusqu'alors, la gravure française n'avait point offert

FIG. 176. — CALLOT. — BOHÉMIENS EN VOYAGE.
(Eau-forte.)

une physionomie bien originale. Jacques Callot (1592-1635) la transforme. Indépendant et fantasque, dès douze ans il quitte la Lorraine, gagne l'Italie en compagnie de bohémiens. Ramené au logis paternel, il s'enfuit de nouveau, puis obtient enfin de suivre ses goûts. Il passe douze ans en Italie et ne revient en France qu'en 1621. Callot a débuté par la gravure au burin, mais la lenteur de ce travail gênait son esprit fécond et sa main alerte; bientôt il n'emploie plus que l'eau-forte. Il faut l'étudier dans les compositions où son imagination bizarre se donne libre carrière (*Tentation de saint Antoine*), et surtout dans ces recueils où il fait défiler sous nos yeux les bohémiens, les gueux, les soudards dont

il a étudié les mœurs avec tant de force d'observation et tant d'esprit (*les Bossus, la Foire de Florence, les Gueux, les Misères de la guerre*, etc.). Abraham Bosse reproduit fidèlement les types et les costumes du temps. Puis viennent les interprètes des œuvres de la peinture : Jean Pesne, Claudia Stella s'attachent à celles de Poussin; sous la direction de Le Brun travaillent Sébastien Le Clerc, Edelinck, Robert Nanteuil, Gérard Audran. Celui-ci est de tous le plus admirable par la précision du dessin, la science de l'effet juste. Dans ses estampes des *Batailles d'Alexandre,* d'après Le Brun, il surpasse les modèles qu'il était chargé de reproduire, et, par sa merveilleuse répartition des lumières et des ombres, il atteint une puissance de coloration inconnue au peintre. Nanteuil et Edelinck excellent dans le portrait, grâce à leurs qualités de vérité et de finesse.

La sculpture. — Dans la première moitié du siècle, Guillain, Sarazin, les Anguier, alors les maîtres le plus en renom, vont étudier à Rome. Pourtant ils n'abandonnent point la tradition française, et leurs œuvres, par la largeur du style, ont un caractère bien personnel (voir les œuvres réunies dans la *salle des Anguier*, au Louvre). Guillaume Dupré, Jean Warin exécutent de belles médailles. La plupart des sculpteurs que Le Brun enrégimente plus tard au service de Louis XIV, Lerambert, Coysevox, Girardon, etc., relèvent de leur enseignement. Tous ont des qualités communes : tandis que la sculpture italienne, avec le Bernin, devient de plus en plus déclamatoire et tourmentée, eux font preuve de plus de sobriété et de goût, et ils évitent mieux le désordre des lignes. Girardon (1628-1715), un des lieutenants préférés de Le Brun, manque de personnalité et d'audace; mais ses œuvres sont correctes, bien conçues et d'un effet décoratif (*Apollon chez Thétis*, dans le parc de Versailles; le *Mausolée de Richelieu*, dans l'église de la Sorbonne, etc.). Le Lyonnais Antoine Coysevox (1640-1720) a peuplé de ses œuvres Versailles, Trianon, Marly, Saint-Cloud, les Tuileries, les Invalides. Pour le bien juger, il suffit déjà de voir ses bustes au Louvre (Le Brun, Richelie Bossuet, Condé, etc.), les *Chevaux ailés portant Mercure la Renommée*, à l'entrée des Tuileries. Portraitiste habile.

sait rendre le mouvement et la vie; mais ses figures ont parfois un caractère théâtral qui tient au goût de l'époque. Ses deux neveux, qui furent ses élèves, Nicolas et Guillaume Coustou, conservent ses traditions, ainsi que l'attestent les *Chevaux de Marly*, à l'entrée des Champs-Elysées, œuvre de Guillaume.

Le plus connu des sculpteurs de ce temps, Pierre Puget (1622-1694), travaille en dehors de la cour. Fougueux, jaloux de son indépendance, plein de confiance en lui-même, il ne saurait s'accommoder de la direction de Le Brun. L'histoire cependant a fait justice de la légende qui le représentait comme un génie méconnu, victime des persécutions et de la misère. Né aux environs de Marseille, il a vécu tantôt en France, tantôt en Italie, à Gênes surtout, où il était fort apprécié et où il a exécuté de nombreux travaux. A Toulon, il a été chargé par le roi de décorations navales; mais cette tâche n'avait rien d'humiliant, si l'on songe à la richesse des sculptures qui ornaient alors les galères royales. S'il ne put pas toujours s'entendre ni avec Colbert, ni avec

FIG. 177. — PUGET. — MILON DE CROTONE.
(Musée du Louvre)

Louvois, pourtant il eut à exécuter pour Louis XIV de grands ouvrages dont on reconnut la valeur. Par la diversité de ses talents, architecte, peintre, sculpteur, il rappelle les grands maîtres du temps passé. En sculpture, ses principales œuvres sont les cariatides de l'hôtel de ville de Toulon, le groupe d'*Andromède et Persée*, le *Milon de Crotone* (fig. 177), les bas-reliefs de *la Peste de Milan*, d'*Alexandre* et de *Dio-*

FIG. 178. — LE MARIAGE DE LOUIS XIV.
(Tapisserie des Gobelins.)

gène. Il frappe par la vigueur, l'exubérance de vie et de passion. Malheureusement il admirait trop le Bernin dont il a subi l'influence, il a plus d'une fois manqué de naturel, et il est tombé dans l'emphase et l'exagération.

Arts industriels. — Parmi les industries d'art qui fleurirent alors, il en est qu'on ne saurait se dispenser de signaler. Ainsi Colbert assura la supériorité des tapisseries français par la fondation de la manufacture des Gobelins (1662), do Le Brun fut nommé directeur. Les grandes tentures qui e

sortirent alors sont des modèles de style décoratif. Plusieurs ont été exécutées d'après ses dessins : *les Éléments*, *les Saisons* et surtout la belle suite de l'*Histoire du roi*. Nulle part Le Brun ne s'est montré plus original et plus libre ; les qualités de coloris qui manquent dans ses tableaux se trouvent au contraire dans les tapisseries faites sous ses ordres. Dans l'orfèvrerie, dans l'ameublement se rencontre encore l'influence du premier peintre du roi. Les Gobelins s'appelaient d'ailleurs « manufacture royale des meubles de la couronne » ; des artistes de tout genre y étaient groupés. Les meubles de Ch. Boulle en ébène incrustée d'écaille, de cuivre, d'or et d'argent, les grandes pièces d'orfèvrerie de Claude Ballin décoraient les demeures royales et princières. Des dessinateurs pleins de richesse et de goût, Lepautre, Bérain, fournissaient des modèles aux ébénistes et aux ornemanistes. Le Brun d'ailleurs s'occupait des moindres détails, donnant jusqu'aux dessins des serrures et des verrous des portes et des fenêtres du Louvre et de Versailles.

Bibliographie.

Les documents relatifs à l'histoire de l'art au XVIIe siècle sont nombreux. Je citerai particulièrement : Guiffrey, *Comptes des bâtiments du roi* dans la *Collection des documents inédits pour servir à l'histoire de France ; — Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par de Montaiglon, 1877 ; — *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture*, publiés par le même, 1853 ; — *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, publiée par le même, 1887 et années suivantes ; — Jouin, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1883 ; — Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie de peinture*, 1903 ; — *Archives de l'art ancien et moderne* (ancienne et nouvelle série), où l'on trouvera notamment l'*Abécédaire* de Mariette, 6 vol., 1851-1860, collectionneur et marchand d'estampes, qui avait réuni de nombreux documents ; — Félibien, *Entretiens sur les vies et ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1685 ; — Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 1669 ; — D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1762.

Il n'existe pas d'ouvrage d'ensemble sur l'art français au XVIIe siècle. On peut consulter : Lavisse, *Histoire de France*, t. VII, 2e partie, 1)7 ; — Lavisse et Rambaud, *Histoire générale*, t. V, 1895, ch. X ; t. VI, 1)5, ch. IX (par André Michel) ; *Histoire de la littérature française*,

publiée sous la direction de Petit de Julleville, t. V, 1898, ch. XII (par Rocheblave). — Pour une période particulière : Lemonnier, *l'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, 1893; — Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre*, t. III, 1903, s'est occupé, avec une passion souvent excessive, du style académique. Sur ce point, voir aussi Hourticq, *l'Art académique* (*Revue de Paris*, 1904).

Ouvrages spéciaux. — Pour l'architecture : Dussieux, *le Château de Versailles*, 1885; — Gille et Marcel Lambert, *Versailles et les deux Trianons*, 2 vol., 1900; — De Nolhac, *la Création de Versailles*, 1901; — De Nolhac, *le Versailles de Mansart* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902); — Geffroy, *Versailles*, 1903; — Pératé, *Versailles*, 1903, dans la collection *les Villes d'art célèbres*; — Babeau, *le Louvre et son histoire*, 1895. — Pour la peinture : Bouchitté, *Nicolas Poussin*, 1858; — Vitet, *Le Sueur* dans ses *Études sur l'histoire de l'art*, t. III; *l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1880; — Gennevay, *le Style Louis XIV, Charles Le Brun*, 1886; — Chatelain, *le surintendant Fouquet, protecteur des lettres, des arts et des sciences*, 1905; Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, 1890; — Merson, *la Peinture française au XVIIe et au XVIIIe siècle* (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*); — De Chennevières, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, 4 vol., 1847-1862; *Essais sur l'histoire de la peinture française*, 1895; *Nicolas Poussin*, dans *l'Artiste*, 1890-1893; — Pattison, *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres*, 1883; — Antony Valabrègue, *les Frères Le Nain*, 1904; — Lecoy de la Marche, *l'Académie de France à Rome*, 1874; — Müntz, *l'Enseignement des Beaux-Arts en France; le Siècle de Louis XIV* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1895); — Pierre Marcel, *la Peinture française au début du XVIIIe siècle*, 1906; — Baschet, *Histoire de la peinture, les Grands maîtres français*, 1908. — Pour la sculpture, la gravure, les arts industriels : Gonse, *la Sculpture française*, 1895; — Lagrange, *Pierre Puget*, 1868; — Jouin, *Antoine Coysevox*, 1883; — Lady Dilke, *les Coustou*, (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901); — Delaborde, *la Gravure* (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*); — Duplessis, *Histoire de la gravure en France*. — Dans la collection des *Artistes célèbres* : Gazier, *Philippe de Champaigne*; — Vachon, *Jacques Callot*; — Delaborde, *Edelinck*; — Duplessis, *les Audran*; — Valabrègue, *Abraham Bosse*. — Dans la collection *les Grands artistes* : Paul Desjardins, *Poussin*; — Auquier, *Puget*; — Gerspach, *la Manufacture nationale des Gobelins*, 1892; — Fenaille, *Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins, Période Louis XIV*, t. I. 1903; — Müntz, *la Tapisserie*; — De Champeaux, *le Meuble*, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*; — Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*.

CHAPITRE III

L'ART FRANÇAIS AU XVIIIe SIÈCLE

SOMMAIRE. — L'art du XVIIIe siècle se distingue d'abord par une réaction fort vive contre le goût du XVIIe siècle; à la correction, à la majesté grave et un peu froide se substituent la verve, la fantaisie. Watteau est le maître le plus original de la nouvelle école; Boucher, qui lui est inférieur, en a été l'artiste le plus à la mode. Mais, sous prétexte de chercher la grâce et la légèreté, on tombe dans la mièvrerie. De là, dans la seconde partie du siècle, une réaction nouvelle qui se manifeste sous des formes diverses. Greuze prétend peindre la vie, les mœurs simples et vertueuses des champs; mais sa prétendue naïveté n'est qu'une autre forme du maniérisme. Chardin, avec moins de vanité, est bien plus sincère et plus vrai. Parmi les portraitistes, Rigaud, Largillière et surtout le pastelliste La Tour sont à citer; parmi les sculpteurs, les Coustou, Lemoyne, Falconet, Houdon. Enfin, une école se constitue qui veut régénérer l'art français par l'étude de l'art antique : Vien en peinture, Pigalle en sculpture, Soufflot en architecture, en sont les chefs. Les *Salons*, ou expositions des tableaux des académiciens, qui ont lieu périodiquement, contribuent à soumettre l'art à l'influence des variations du goût public.

La gravure, les arts industriels (mobilier, faïences, etc.) multiplient leurs œuvres et leurs produits; on y retrouve les qualités d'élégance, de grâce un peu contournée de l'époque.

Au XVIIe et au XVIIIe siècle, le goût français, l'art français, dominent en Europe, font pénétrer partout leur influence.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX. — Dans les arts comme dans la politique et les lettres, le XVIIIe siècle réagit contre le XVIIe et ne semble d'abord préoccupé que d'en rejeter toutes les tra-

ditions. Autant l'un apparaît grave, majestueux, soucieux de la discipline, autant l'autre se montre capricieux, impatient des règles. Le désordre des mœurs, que Louis XIV et ses contemporains dissimulaient sous des dehors imposants, s'étale avec une gaieté effrontée; le scepticisme, qui était proscrit, ne se limite plus au monde des lettrés, il gagne toute la société et devient comme une marque de bon ton. De même, en art, au style correct, grandiose du XVIIe siècle se substitue un style nouveau, d'une grâce libre et voluptueuse, dont les Robert de Cotte, les Watteau, les Boucher sont les maîtres par excellence. On l'a parfois condamné avec une sévérité excessive : que cet art manque souvent de simplicité et de force, qu'il cherche le joli plutôt que le beau, on ne saurait le nier; mais comme il est presque toujours fin, spirituel, coquet, même dans ses écarts, comme il traduit sincèrement les goûts et les idées du temps!

Toutefois, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, on commence à s'en lasser : cette société légère et affectée se prend d'un beau regret pour ce qui est sérieux et vrai; elle se détache des mythologies voluptueuses, des pastorales enrubannées. C'est le temps où Diderot veut introduire au théâtre le drame bourgeois, où Jean-Jacques Rousseau prêche le retour à la nature; dès lors la peinture de la vie familière et rustique, travestie à l'usage du monde, devient à la mode. Ou bien on retourne à l'antique, les critiques le vantent, les architectes le copient de plus belle, les sculpteurs et les peintres l'étudient; au moment où éclate la Révolution, David est le chef d'une nouvelle école.

L'ARCHITECTURE. — Dans la première moitié du XVIIIe siècle se montre la tendance à introduire dans l'architecture privée plus de confort et plus de grâce. « Ce qui caractérise principalement l'accroissement que l'architecture a reçu, dit un écrivain du temps, c'est l'art de la distribution des bâtiments. Avant ce temps, on donnait tout à l'extérieur et à la magnificence. A l'exemple des bâtiments antiques et de ceux de l'Italie que l'on prenait pour modèles, les intérieurs étaient vastes et sans aucune commodité... Toutes ces distributions agréables, que l'on admire aujourd'hui dans nos hôtels modernes, qui dégagent les appartements avec tant d'art; ces escaliers dérobés, toutes ces com

modités recherchées qui rendent le service des domestiques si aisé et qui font de nos demeures des séjours délicieux et

Cl. Giraudon.

FIG. 179. — BOISERIES DE L'HÔTEL DE SOUBISE, PAR BOFFRAND.

enchantés, n'ont été inventés que de nos jours. » Dans les profils de l'architecture comme de l'ornementation et du mobilier, on fuit la ligne droite, qui paraît monotone et sévère, et l'on multiplie les lignes onduleuses et contournées.

Ce style, qu'on a souvent appelé le style *rococo* ou *rocaille*, et qui dérive du *baroque*, bien que trop maniéré, a produit des œuvres charmantes. Robert de Cotte (1656-1735), beau-frère de Mansart, premier architecte du roi à partir de 1708, passait pour l'avoir imaginé; il dirigea la construction de nombreux hôtels, soit à Paris, soit en province et à l'étranger. Boffrand, Oppenord, bien d'autres encore, se distinguèrent également dans la construction de riches demeures. L'Élysée, où habita la Pompadour, l'hôtel Soubise, où sont installées les Archives nationales, datent du commencement de ce siècle. Boffrand a travaillé à l'hôtel Soubise et le salon de la duchesse, admirablement conservé, est un modèle de la décoration de ce temps (fig. 179).

Cependant le culte de l'architecture antique ne s'était point éteint. Ceux-là mêmes qui, dans certaines de leurs œuvres, paraissaient s'en affranchir, y revenaient sans peine lorsqu'il s'agissait d'édifices publics. Vers le milieu du XVIIIe siècle, l'école classique reprend une force nouvelle, sous l'influence de Gabriel (mort en 1782), premier architecte de Louis XV à partir de 1743. Du reste, il ne manquait point d'originalité et savait donner à ses édifices un aspect grandiose et décoratif : les bâtiments de l'Ecole militaire, du Garde-Meuble, du ministère de la Marine lui font honneur. Le Panthéon, œuvre de Soufflot (1713-1780), est le plus fameux exemple du style pseudo-antique. Louis (1731-1807), tout en adoptant les mêmes idées, a fait preuve d'invention : les galeries du jardin du Palais-Royal sont de lui; mais il a travaillé surtout à Bordeaux, où il a élevé le Grand-Théâtre et l'hôtel Saige (aujourd'hui la Préfecture). A la fin du siècle, la victoire de l'école classique est complète; il n'y a plus pour ainsi dire d'architecture française : les artistes de renom s'acharnent même à en attaquer le souvenir et à en détruire les vieux monuments; faire disparaître ou tout au moins défigurer quelque belle église du moyen âge devient une marque de goût. Louis lui-même en a donné l'exemple au chœur de la cathédrale de Chartres, Soufflot à la grande porte de Notre-Dame de Paris.

La peinture. — En peinture, la différence entre le XVIIe et le XVIIIe siècle se marque rapidement et avec évidence. Watteau (1684-1721) ouvre l'histoire de l'école nou

velle, dont il est aussi le représentant le plus original et le plus charmant. Il doit beaucoup à l'étude des Vénitiens, des Flamands, surtout de Rubens, dont il a pu voir les œuvres à Paris. Devenu peintre à la mode, il ne songea qu'à célébrer, en les idéalisant, les plaisirs de la société qui l'entourait dans ses *Amusements champêtres*, ses *Fêtes vénitiennes*, ses *Conversations*. Quand on le reçut à l'Académie de pein-

Cl. Giraudon.

FIG. 180. — WATTEAU. — L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE.

(Musée du Louvre.)

ture (1717), ce fut sous le titre de *peintre des fêtes galantes*. « Watteau tombait du ciel des féeries. Poète aux inventions romanesques, maître des perspectives élyséennes, inépuisable créateur de caprices et de costumes, il apportait un idéal nouveau, il donnait la vie à un monde. » (Mantz.) Il est le peintre de la grâce, de la volupté discrète et élégante, mais c'est aussi un observateur précis autant que spirituel, un dessinateur plein de finesse, un coloriste chaud et délicat (l'*Embarquement pour Cythère* (fig. 180), *Finette*, *Conversation dans un parc*, *Gilles*, au Louvre). Bon

nombre des œuvres de ce peintre si français sont malheureusement hors de France, à Berlin et à Potsdam.

Bien d'autres s'engagent dans la même voie, mais avec moins de talent. Lemoyne (1688-1737) se plaît aux mythologies amoureuses, qu'il traite d'un style coquet et maniéré, mais avec un coloris clair et gai (*Hercule et Omphale*, au Louvre). Il aborde aussi la grande décoration dans le plafond de Versailles qui représente l'*Apothéose d'Hercule* et qui excitait l'admiration de Voltaire. Natoire (1700-1777), son élève, traite le même genre de sujets, mais avec plus de fadeur (*Histoire de Psyché*, aux Archives nationales, ancien Hôtel de Soubise). Pater, Lancret, élèves de Watteau, sont comme lui des peintres de fêtes galantes.

Boucher (1704-1770) est l'élève de Lemoyne et l'admirateur de Watteau, dont il a gravé plusieurs dessins. Vers le milieu du XVIIIe siècle, il a la vogue, et sa renommée domine toute l'école. Passionné pour son art, dans son existence à la fois laborieuse et dissipée, il passe dix heures par jour au travail, produit plus de 10 000 dessins, plus de 1 000 tableaux ou esquisses. S'il emprunte des sujets à l'antiquité (*Vénus*, aux Archives nationales; *Naissance de Vénus*, au musée de Stockholm; *Diane sortant du bain*, *Forges de Vulcain*, etc., au Louvre), ainsi qu'on l'a fort bien dit, son Olympe est celui d'Ovide, non point d'Homère ou de Virgile, et sa mythologie sensuelle s'adresse aux petits-maîtres et aux petites-maîtresses du temps. Il multiplie aussi les pastorales, où les bergers musqués, les bergères poudrées et enrubannées jouent à la vie champêtre, y introduisent leur licence raffinée et y débitent leurs madrigaux quintessenciés. Sa peinture est toute de convention, et même, après les années d'études, il ne consultait plus guère ni la nature ni le modèle. Pourtant, après avoir charmé son temps, aujourd'hui il trouve grâce encore auprès de ceux qui le jugent sans parti pris. En dépit de tous ses défauts, il est vraiment artiste par son imagination aimable et féconde, par l'élégance facile de ses figures. Néanmoins, il reste bien inférieur à Watteau, dont il n'a ni l'esprit, ni la poésie, ni la distinction.

On se disputait ses tableaux et ses dessins, on lui demandait des plafonds, des dessus de porte, des éventails, des médaillons, etc. Décorateur de l'Opéra, il devenait,

1755, le directeur de la manufacture de tapisseries de Beauvais, et Mme de Pompadour trouvait en lui l'artiste désigné de son règne de favorite. Parmi ses élèves, Fragonard (1732-1806) est le plus original, grâce à sa verve naturelle.

Boucher n'a point régné sans conteste et il a pu voir se

Cliché Giraudon.

FIG. 181. — BOUCHER. — PASTORALE.

former une réaction redoutable contre l'école dont il était le maître. Les peintres, dès cette époque, avaient à compter périodiquement avec l'opinion publique. Sous Louis XIV, il y avait eu déjà des expositions de peinture et de sculpture ; sous Louis XV, elles deviennent une institution régulière : elles ont lieu d'abord tous les ans, puis tous les deux ans et prennent le nom de *Salons*. Les académiciens y montrent leurs tableaux et soumettent ainsi au goût changeant des amateurs une réputation déjà faite. D'autres expo-

sitions encore ont lieu, notamment celle qui se tenait sur la place Dauphine, en plein air, le jour de la Fête-Dieu. Elle remontait au XVIIe siècle. Des peintres célèbres, Rigaud,

Cl. Alinari, Florence.

FIG. 182. — CHARDIN. — LE BÉNÉDICITÉ.
(Musée du Louvre.)

Chardin, Natoire, Oudry, Lancret, y exposèrent. Les critiques d'art apparaissent, frondeurs sans respect, et parmi eux un des écrivains les plus hardis et les plus spirituels temps, Diderot, dont les lettres sur les Salons sont célèbr Or Diderot, s'il reconnaît le talent de Boucher, est sans pi pour ses défauts : « Quelles couleurs ! quelle variété ! que

richesse d'objets et d'idées ! Cet homme a tout, excepté la vérité ! » Ses admirations s'adressent à d'autres peintres, à ceux qui lui paraissent marquer un retour à la nature et à la simplicité. Son goût ne s'égare point quand il s'attache à Chardin (1699-1779). Observateur d'une merveilleuse exactitude, Chardin applique son talent aux plus humbles sujets et tout d'abord aux natures mortes. « On conviendra,

FIG. 183. — GREUZE. — L'ACCORDÉE DE VILLAGE.
(Musée du Louvre.)

écrit Diderot, que des grains de raisin séparés, un macaron, des pommes d'api isolées ne sont favorables ni de formes, ni de couleurs; cependant qu'on voie le tableau de Chardin... Cet homme est le premier coloriste du Salon et peut-être un des premiers coloristes de la peinture. » Mais il passe de là aux scènes de la bourgeoisie modeste et honnête : des enfants qui jouent, une mère qui montre à broder à sa fillette, il ne lui en faut pas plus pour produire un chef-d'œuvre de vérité et souvent d'émotion intime et saine (le *Bénédicité* (fig. 182), la *Mère laborieuse*, etc., au Louvre). Joseph

Vernet (1714-1789) s'inspire aussi de la nature, mais sous d'autres aspects. Vers dix-huit ans, comme il s'en allait en Italie, la vue de la mer détermine sa vocation. Quand il en revient (1753), il est célèbre par ses marines : le marquis de Marigny lui commande pour le roi les vues des ports de France. Dans ces tableaux, qui sont au Louvre, Vernet sait rendre l'aspect de chaque ville, la physionomie de la population qui s'y agite; il y montre à la fois les qualités du paysagiste et du peintre de mœurs.

FIG. 184. — LA TOUR.
PORTRAIT DE MADAME FAVART.
(Musée de Saint-Quentin)

L'artiste préféré de Diderot, celui qu'il exalte sans cesse, est Greuze (1725-1805). Greuze, qui se révélait au Salon de 1755 par son *Père de famille lisant la Bible*, représente le goût de son temps sous un nouveau jour. On se pâme devant ses tableaux soi-disant rustiques, *la Malédiction paternelle*, *le Fils puni*, l'*Accordée de village* (fig. 183) (Louvre), etc.; devant ses jeunes filles, *la Cruche cassée*, etc. (Louvre). C'est par l'idée, par le sentiment qu'il plaît à ses contemporains; il est le peintre en titre de la morale, ce qui excite l'enthousiasme de Diderot. Le XVIIIe siècle, qui met alors la sensiblerie à la mode, croit retrouver en lui la nature et la vertu. Pourtant Greuze n'est qu'un faux naïf, qui tourne tantôt au mélodrame, tantôt au maniérisme; ses personnages sont des paysans de convention, qui feraient bonne figure à l'Opéra-Comique, ses ingénues n'ont que l'apparence : leur rôle, et, sous ces dehors vertueux, l'art de Greuze encore fort sensuel. Enfin l'exécution laisse à désirer cl

lui. La fin de son existence fut triste : la nouvelle génération le dédaigna; à soixante-quinze ans, il était obligé de

FIG. 185.
NATTIER. — MADAME DE CHATEAUROUX, EN POINT DU JOUR.
(Musée de Marseille.)

travailler encore pour vivre et de solliciter les commandes de l'Empire.

Parmi les portraitistes, Rigaud, Largillière peignent encore jusque vers le milieu du siècle. Maître dans un

genre spécial, le portrait au pastel, La Tour (1704-1788) a vu poser devant lui tout le XVIIIe siècle : princes et hommes de lettres, financiers et comédiennes. « Ils croient, disait-il, que je ne saisis que les traits de leur visage; mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu et je les remporte tout entiers. » Le Louvre possède de beaux pastels de La Tour : Mme de Pompadour, Louis XV, Marie Leczinska, la Dauphine, le portrait du peintre par lui-même; mais il faut l'étudier surtout à Saint-Quentin, sa patrie, où l'on a rassemblé plus de quatre-vingts de ses portraits. Dans l'œuvre de celui que Diderot appelait le « Magicien » revit la société intelligente, aimable et vive du temps passé.

Que d'artistes furent alors célèbres, auxquels on ne songe plus guère aujourd'hui, comme Carle Vanloo, premier peintre du roi qu'on égalait hardiment à Raphaël et Titien, comme Lagrenée et Doyen, ses élèves! Nattier, qui déguisait en beautés de l'Olympe les princesses du sang et les dames de la cour, passait pour « l'élève des Grâces ». Les peintres d'histoire sont nombreux et, dans leur camp aussi, se produit peu à peu une réaction qui bientôt triomphera. Sous prétexte de revenir à un art plus sévère, on s'éprend de l'antiquité; Diderot y pousse; un archéologue, le comte de Caylus, publie des recueils de peintures antiques, et il juge son entreprise « très propre à donner aux artistes quelques idées des belles formes et à leur faire sentir la nécessité d'une précision dont le prétendu goût d'aujourd'hui et le faux brillant de la touche ne les écartent que trop souvent ». Vien, artiste consciencieux, mais peintre médiocre, est à la tête de la nouvelle école; Watelet, qui publie en 1760 *l'Art de peindre* et les *Réflexions sur la peinture*, en est le théoricien. Le frère de la Pompadour, de Marigny, directeur général des bâtiments du roi, seconde ces tendances. Son successeur, d'Angivilliers, sous Louis XVI, déclare qu'il veut « rendre aux arts, autant qu'il est possible, toute leur dignité ». Mais, si l'on parle beaucoup des Grecs et des Romains, on les comprend mal et on les travestit.

La gravure et les dessins d'illustrations. — Le XVIIIe siècle est l'âge d'or de la gravure en France, du moins jamais l'a-t-on pratiquée avec plus d'ardeur. Tout le monde

mêle; avec les artistes, les amateurs, les femmes et jusqu'à Mme de Pompadour. Pourtant on y peut distinguer diverses écoles. L'une représente la tradition et se rattache au XVIIe siècle; le Lyonnais Pierre Drevet, élève de Gérard Audran, son fils Pierre-Imbert et son neveu Claude en sont les chefs et continuent la série des beaux portraits historiques. D'autres interprètent les œuvres des peintres du temps avec beaucoup d'habileté et une grande finesse d'exécution : les estampes d'après Watteau, Boucher, Greuze se répandent partout. Laurent Cars, Lebas, Lépicié, Flipart, Levasseur, etc., sont parmi les meilleurs en ce genre. A côté, c'est la foule de ces artistes charmants, dessinateurs ou graveurs, qui nous offrent sous tous ses aspects la vie de leur temps. Gabriel de Saint-Aubin, portraitiste vagabond des rues de Paris, en note dans ses croquis tous les incidents; son frère Augustin préfère les mœurs aristocratiques, les promenades à la mode, les concerts, les bals; Cochin compose les illustrations qui conservent le souvenir des cérémonies officielles et multiplie les dessins de portraits en médaillons qu'il laisse à d'autres le soin de graver; Gravelot, Eisen, plus tard Moreau illustrent les belles éditions. Presque tous prodiguent les légères vignettes : invitations, programmes, billets de théâtre, annonces, catalogues, etc., il n'est pas, au XVIIIe siècle, de feuille imprimée que n'accompagne une de ces compositions où pétillent souvent l'esprit et la fantaisie.

La sculpture. — Le règne de Louis XIV avait été favorable à la sculpture; il avait fallu peupler de statues les résidences royales. De là, dans les œuvres de ce temps, un caractère majestueux et décoratif qui se retrouve souvent dans celles du XVIIIe siècle. Du reste, les sculpteurs dont on va s'occuper d'abord étaient les élèves des maîtres antérieurs; quelques-uns de ceux qui avaient travaillé sous Louis XIV vivaient encore et exerçaient leur influence : ainsi l'école des Coustou se continue pendant tout le règne de Louis XV. Mais les Coustou avaient déjà une tendance au maniérisme qui s'accentue chez leurs disciples. Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778) fut regardé comme un des meilleurs sculpteurs du temps. Il était surtout habile dans exécution des bustes et des statues historiques; aussi fut-il

chargé plusieurs fois de représenter Louis XV. Pour le monument que lui commandèrent les états de Bretagne en l'honneur de la guérison du roi, Lemoyne imagina une composition à trois figures : Louis XV est debout, en costume d'empereur romain, tandis qu'au-dessous, sur les degrés, la Bretagne à demi agenouillée montre le roi et qu'en face la Santé s'accoude au piédestal. Ces allégories théâtrales étaient alors fort à la mode. Les Adam, décorateurs pleins de verve, ont exécuté à Versailles les figures du bassin de Neptune, de 1733 à 1740, et à Saint-Cloud plusieurs œuvres, notamment le groupe de la *Jonction de la Seine et de la Marne*. Falconet (1716-1791), le meilleur élève de Lemoyne, admire Puget et s'en inspire, tandis qu'il reproche aux sculpteurs antiques de n'avoir point reproduit au même degré « le sentiment des plis de la peau, la mollesse des chairs et la fluidité du sang ». La merveilleuse pendule des Trois Grâces (fig. 186), qui fut tant admirée à l'exposition universelle de 1900, montre combien cette préoccupation était vive chez lui et avec quel art exquis il s'en inspirait. Comme Puget, il prétend rapprocher la sculpture de la peinture et en obtenir les mêmes effets. Son chef d'œuvre, la statue équestre de Pierre le Grand, est à Saint-Pétersbourg. Bouchardon (1698-1762) est un artiste d'un goût plus sévère, mais froid, ainsi qu'on en peut juger par sa fontaine de la rue de Grenelle. Le camp des admirateurs de l'antique, auquel il appartient, compte, parmi ses plus énergiques adeptes, Pigalle (1714-1785), artiste laborieux et obstiné. Le *Mercure* et la *Vénus* qui établirent sa réputation furent donnés par Louis XV à Frédéric II. L'œuvre la plus importante de Pigalle est le tombeau du maréchal de Saxe, à Strasbourg, bien que la composition en soit trop emphatique. Chargé de faire la statue de Voltaire, alors âgé de soixante-seize ans, Pigalle, sous prétexte de respecter la vérité et les traditions de l'art, s'entêta à le représenter nu et décharné, malgré les doléances de son modèle; ce manque de goût amusa fort les contemporains. Au Voltaire de Pigalle on peut opposer celui de Houdon qui se trouve à la Comédie-Française. Jamais on n'a poussé plus loin l'art de faire exprimer au marbre la vivacité et la malice de l'esprit (fig. 186 *bis*). Houdon (1741-1828) excellait du reste à rendre les physio-

FIG. 186. — PENDULE DES TROIS GRACES.
(Collection de M. le comte Isaac de Camondo.)

nomies et les caractères, ainsi qu'en témoignent ses bustes de Montesquieu, de Diderot, de d'Alembert, de Jean-Jacques Rousseau, de Buffon. Tel était aussi le talent de Pajou (1730-1809) et de Jean-Jacques Caffieri (1725-1792).

Auprès des amateurs, des riches particuliers, les œuvres qui pouvaient avoir le plus de vogue étaient, outre ces bustes, les figures et les groupes de terre cuite qui, par leurs proportions restreintes, se prêtaient mieux à la décoration intérieure. Ainsi se développa toute une sculpture secondaire, spirituelle et voluptueuse, que représente surtout Clodion (1738-1814), dont les œuvres, Bacchantes, Satyres, Nymphes, ont beaucoup de grâce.

Les arts industriels. — Sous Louis XIV, le mobilier avait quelque chose de majestueux et d'un peu lourd; au XVIIIe siècle, il devient plus efféminé et plus léger; on s'éprend des formes contournées et des tons clairs. On meuble les pièces de porcelaines de Saxe, de Chine, du Japon; la mode est aussi aux bronzes ciselés et dorés : les Caffieri, Gouthière, etc., exécutent en ce genre des œuvres que se disputent les riches amateurs. A la fin du siècle, le style Louis XVI marque déjà une réaction contre le style Louis XV. Les beaux meubles de Riesener, d'une sobre élégance, de lignes plus calmes, et où se sent une influence antique, en sont l'expression. Les ateliers de céramique sont alors nombreux en France : à Rouen, à Nevers, à Moustiers, à Strasbourg, etc. On y fabrique au XVIIe et au XVIIIe siècle ces belles faïences, décorées de fleurs, d'arabesques, de personnages, dont on imite aujourd'hui encore les dessins. En même temps naît et se développe l'industrie de la porcelaine : en 1756 est fondée la manufacture royale de Sèvres.

L'art français a l'étranger au XVIIe et au XVIIIe siècle. — Pendant toute cette période, l'influence française domine à l'étranger. Notre civilisation est comme un modèle que les peuples voisins, ceux-là mêmes qui luttent contre nous, s'efforcent d'imiter; on parle notre langue, on copie jusqu'à nos travers et nos modes les plus futiles. Leibniz déclare que, « après la paix de Munster et celle des Pyrénées, puissance et la langue françaises l'emportèrent ». Plus ta Frédéric II écrit : « L'Europe, enthousiasmée du caract

de grandeur que Louis XIV imprimait à toutes ses actions, de la politesse qui régnait à sa cour et des grands hommes qui illustraient son règne, voulait imiter la France qu'elle admirait. » Lui-même, plein de dédain pour la langue et les mœurs allemandes, écrivait en français, s'entourait de nos philosophes et de nos savants. Pierre le Grand, Catherine II s'éprennent également de la civilisation française; au-dessous d'eux, rois, petits princes, seigneurs, etc., tous cèdent à ce même entraînement.

FIG. 186 BIS. — HOUDON. — VOLTAIRE
(Comédie-Française.)

Dans cette diffusion de notre influence, le rôle des arts est grand. Bien des artistes étrangers viennent étudier et se former chez nous; et, d'autre part, bien des artistes français sont appelés à l'étranger, où on les comble de travaux et d'honneurs. S'il se fonde quelque part une école de beaux-arts, à Berlin, à Vienne, à Dresde, à Saint-Pétersbourg, à Copenhague, à Madrid, en bien des cas c'est à des Français qu'on en confie la direction. Les édifices qui s'élèvent, les peintures, les sculptures, les meubles qui les décorent portent l'empreinte de notre goût et souvent viennent de chez nous. « La plupart des souverains, écrit Patte au XVIIIe siècle, se sont empressés d'attirer dans leurs États des architectes de notre nation. Parcourez la Russie, la Prusse, Danemark, le Wurtemberg, le Palatinat, la Bavière, le rtugal et l'Italie, vous trouverez partout des architectes nçais, qui occupent les premières places, indépendam-

ment de nos peintres et de nos sculpteurs. Paris est à l'Europe ce qu'était la Grèce lorsque les arts y triomphaient; il fournit des artistes à tout le reste du monde. »

Bibliographie.

Edm. et J. de Goncourt, *l'Art au XVIIIe siècle*, 1881. — Lady Dilke, *French Architects and Sculptors of the XVIIIth century*, 1900; *French Paintors of the XVIIIth century*, 1901; *French furniture and decoration of the XVIIIth century*, 1901. — *Histoire générale*, t. VII, ch. XVI (chapitre d'André Michel), 1896. — *Histoire de la littérature française* publiée sous la direction de Petit de Julleville, t. VI, 1898, chapitre sur l'art français dans ses rapports avec la littérature, par Rocheblave. — Louis Bertrand, *la Fin du classicisme et le retour à l'antique*, 1897. — Diderot, *Salons*, t. X, et XI de l'édition Assézat. — Pierre Marcel, *la Peinture française au début du XVIIIe siècle*, 1905. — Baschet, *Histoire de la peinture, les Grands maîtres français*, 1908.

Boffrand, *Livre d'architecture*, 1745. — Blondel, *Architecture française*, 1752-1756. — P. Mantz, *Watteau*, 1892; *Boucher, Lemoyne, Natoire*, 1886. — De Fourcaud, *Antoine Watteau*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1901. — Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle*. — De Nolhac, *Nattier*, 1905; — Tourneux, *la Vie et l'œuvre de Quentin de la Tour* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897). — Portalis, *Fragonard, sa vie, son temps, son œuvre*, 1900. — De Nolhac, *Fragonard*, 1906. — Mauclair, *Greuze, sa vie, son œuvre, son époque*, 1905. — André Michel, *Boucher*, 1906. — De Fourcaud, *Fragonard, Revue de l'art ancien et moderne*, 1907. — Thirion, *les Adam et Clodion*, 1885. — Guiffrey, *les Caffieri*, 1877. — Bapst, *les Germain*. — Deck, *la Faïence*; Champeaux, *le Meuble* (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*). — Dans la collection *les Artistes célèbres* : Dargenty, *Watteau*; — André Michel, *Boucher*; — Naquet, *Fragonard*; — Champfleury, *La Tour*; — Normand, *Greuze, Chardin*; — Rocheblave, *les Cochin*. — Dans la collection *les Grands Artistes* : Séailles, *Watteau*; — Schéfer, *Chardin*; — Tourneux, *La Tour*; — Mauclair, *Fragonard*.

LIVRE V

L'ART DEPUIS 1789

CHAPITRE PREMIER

L'ART FRANÇAIS PENDANT LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

SOMMAIRE. — L'influence de la Révolution s'exerce sur les arts comme sur les institutions politiques et sociales et sur les mœurs. Le culte de l'art antique se double de celui dont on entoure les souvenirs des républiques classiques. L'action s'en fait sentir jusque sur le mobilier et les modes. La haine de l'ancien régime entraîne la suppression des académies, augmente le dédain des œuvres d'art du moyen âge et de la Renaissance. Ces tendances persistent sous l'Empire. En même temps, aux données de l'art religieux se substitue la mode des allégories morales.

Le peintre David est le grand chef d'école de toute cette période. Il impose pour dogme l'étude et l'imitation de l'art romain. Pourtant lui-même n'est un artiste vraiment original que quand il s'affranchit de ses doctrines pour traiter des sujets modernes et des portraits. Son meilleur disciple, Gros, doit aussi sa gloire à ce qu'il a su, dans ses plus belles œuvres, secouer cette servitude et faire revivre avec énergie les grandes batailles de son temps. En dehors de l'école de David, Prudhon est le peintre de l'élégance et de la grâce.

En architecture et en sculpture, l'originalité fait défaut : la plupart des artistes traînent dans l'imitation servile de l'antique.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ART PENDANT LA RÉVOLUTION. — la révolution dans les institutions politiques et sociales orrespond une révolution dans les arts et dans le goût

public. Il ne faudrait pas croire cependant à une rupture soudaine et complète avec les traditions et les tendances antérieures : les artistes continuèrent ce mouvement de réaction contre l'art galant et léger du XVIIIe siècle qui, déjà avant 1789, les ramenait vers l'étude de l'antiquité. Ce mouvement avait été favorisé par les découvertes d'Herculanum et de Pompéi qui avaient fixé l'attention des artistes et des lettrés, par la vogue de l'*Histoire de l'Art antique* de l'allemand Winckelmann, bientôt traduite en français, qui voyait dans les sculptures de la décadence grecque, l'Apollon du Belvédère, le Laocoon, d'incomparables chefs-d'œuvre.

Si ce retour vers le passé s'accentue et devient le caractère dominant de l'art révolutionnaire, c'est que la Grèce et Rome sont à la mode. Des hommes politiques, nourris des lettres antiques, leur demandent un idéal politique, quelques-uns même se figurent, avec une étrange naïveté, qu'ils vont ressusciter les mœurs austères de Sparte ou les institutions de la République romaine. Leurs discours abondent en réminiscences de Plutarque et de Tite-Live. Sur ce point tous les partis s'entendent, Girondins et Montagnards font aussi facilement appel à leurs souvenirs classiques. Les artistes, les élèves de Vien, de Lagrenée, sont acquis d'avance à ces tendances. Sous la direction de David, en qui s'incarne l'art de la Révolution, ils vont fouiller l'histoire grecque et romaine pour y trouver des sujets qui s'accommodent aux goûts et aux idées du jour. Chaque année les salons sont envahis par des cohortes de héros drapés de toges ou de palliums; d'ailleurs on ne se contente plus de jurer par eux ou de professer leur culte, on adopte leurs noms, bientôt même leurs vêtements, leurs meubles.

La société de ce temps n'est pas moins éprise des pastorales et des allégories. A une époque où la vie réelle était si intense et si tragique et où, au milieu des luttes intérieures et des guerres, se fondait la société nouvelle, des écrivains célébraient les plaisirs des champs, les mœurs naïves de leurs habitants, qu'on se figurait encore tels que les représentaient Greuze et même Boucher. Le calend renouvelé emprunte aux saisons des noms de mois, d leurs poétiques : Frimaire, Brumaire, Prairial, Flo

Vendémiaire, que les artistes incarnent dans des figures de femmes. L'Unité, l'Égalité, la Justice, la Régénération, la Victoire, la Force, le Peuple, la Loi, etc., deviennent les dieux et les déesses d'un nouveau Panthéon. Les peintres combinent ces données et traitent des sujets abstraits tels que *la Constitution française fondée par la Sagesse sur la base immuable des Droits de l'homme et des Devoirs du citoyen.* Les sculpteurs groupent ensemble *la République*, *la Force*, *la Loi* et *la Montagne*, ils représentent *le Peuple détruisant le despotisme*, *la Nature régénérée.* Si l'on sort des sujets politiques, ce sera pour peindre l'*Union de l'Amour et de l'Amitié.* S'agit-il de la statue d'un grand homme, le programme même qu'on propose aux artistes est encore dans ce genre : *le Citoyen de Genève méditant le plan de l'Émile et examinant les premiers pas de l'enfance.*

Les artistes réclament leur affranchissement; ils se tournent contre les Académies. Dès 1790, en face de l'Académie de peinture, se constitue la *Commune des Arts*, qui porte jusqu'à l'Assemblée nationale ses revendications et ses projets de réforme. L'Académie, écrit-on, est un « séminaire éternel d'incurables préjugés, on y proscrit toute espèce de lutte d'opinions; on y frappe d'interdiction tout esprit novateur ». Il faut se rappeler que les académiciens seuls avaient le droit d'exposer au Salon du Louvre, qu'ils jouissaient d'autres privilèges importants. D'ailleurs on les accuse d'avoir travaillé « à des monuments d'orgueil et de bassesse »; par leurs tableaux de sainteté ils ont été « les esclaves de la superstition ». Aussi une pétition de la *Commune des Arts* à l'Assemblée nationale déclare que « toutes les Académies ayant un régime déterminé par des statuts pleinement aristocratiques, et étant entièrement opposées à tous les principes constitutionnels, ne peuvent subsister avec la liberté ». Dès 1791, le Salon est ouvert à « tous les artistes français ou étrangers, membres ou non de l'Académie de peinture et de sculpture ». Enfin, le 8 août 1793, David, qui a dirigé toute cette campagne, obtient la suppression des Académies.

ors s'organise la *Société populaire et républicaine des ts.* On n'y est admis que sur preuves de civisme et si l'on accepté la Constitution décrétée par l'Assemblée natio-

nale ». La Société se propose de « ne plus faire désormais servir les arts qu'à la vertu ». D'ailleurs se manifeste le juste désir de renouveler le goût des arts, de les populariser. « La pompe des arts, écrit-on, doit être le luxe et la religion des peuples libres. » L'État leur doit sa protection. « Dans tous les climats comme dans tous les gouvernements, le succès des arts est un bienfait des lois. » La Révolution cependant n'a pas eu l'art vraiment vivant et original, qui aurait dû s'inspirer d'elle et traduire sous des formes nouvelles ses idées et ses sentiments.

La réaction contre le passé; la conservation des œuvres d'art et la création des musées publics. — Déjà le XVIIe siècle et le XVIIIe siècle avaient donné l'exemple du mépris pour le passé artistique de la France; on va plus loin maintenant. Il s'agit d'abolir les traces de la tyrannie, de la féodalité, de la superstition; au besoin on détruira les monuments, les œuvres d'art où elles sont empreintes. La guerre aux cathédrales, déjà entreprise par les architectes de l'époque antérieure, est conduite avec un redoublement de vigueur. Au Salon de 1799, Petit-Radel, membre de l'Institut, inspecteur général des bâtiments civils, expose un tableau que décrit ainsi le livret : « Destruction d'une église, style gothique, par le moyen du feu. Pour éviter les dangers d'une pareille opération, on pioche les piliers à leurs bases sur deux assises de hauteur; et, à mesure que l'on ôte la pierre, l'on y substitue la moitié en cubes de morceaux de bois sec et ainsi de suite. Dans les intervalles, l'on y met du petit bois, et ensuite le feu. Le bois, suffisamment brûlé, cède à la pesanteur, et tout l'édifice croule sur lui-même en moins de dix minutes. » Quelques années auparavant, la cathédrale de Reims avait failli disparaître. On lit dans le *Magasin encyclopédique* de 1797 : « Le ministre de l'Intérieur vient d'écrire au ministre des Finances pour l'inviter à suspendre la vente de la cathédrale de Reims, dont le portail est un chef-d'œuvre d'architecture gothique... Nous espérons, en conséquence, que des adjudications barbares ne porteront pas la hache sur ce beau monument que la fa[illegible] du vandalisme avait respecté et n'ajouteront pas cette pe[illegible] à toutes celles sur lesquelles gémissent les amis des arts. Il faut le reconnaître, bien des monuments, bien des œuv[illegible]

d'art ont souffert de ces passions aveugles; toutefois, les ennemis de la Révolution ont exagéré singulièrement les fureurs du vandalisme révolutionnaire. Les assemblées politiques, loin d'encourager ces excès, cherchèrent à les réprimer. La Convention décrète « qu'il est défendu d'enlever, de détruire, mutiler, ni altérer en aucune manière, sous prétexte de faire disparaître les signes de féodalité ou de

Cl. Neurdein.

FIG. 187. — DAVID. — LE SERMENT DES HORACES. (Musée du Louvre.)

royauté, dans les bibliothèques, les collections, cabinets, musées publics ou particuliers, non plus que chez les artistes, ouvriers, libraires ou marchands, les livres imprimés ou manuscrits, les gravures, les dessins, les tableaux, bas-reliefs, statues, médailles, vases, antiquités et autres objets qui intéressent les arts, l'histoire et l'instruction ». Sur la proposition de Lakanal, elle décrète encore, en 1793, « la peine de dix ans de fers contre quiconque dégradera les monuments des arts dépendant des propriétés natio-

nales ». Et le célèbre abbé Grégoire flétrit les destructeurs dans ses rapports sur le vandalisme.

Il ne suffisait pas de sauver les œuvres d'art; on voulut encore réunir et mettre à la portée du peuple celles qui pouvaient être transportées. Aux assemblées de la Révolution revient l'honneur d'avoir créé les musées publics. L'Assemblée législative, en 1792, décrète l'établissement du *Musée central des Arts* (au Louvre), où seront réunies les œuvres d'art provenant des résidences royales, des églises, des collections privées. La Convention organise le *Conservatoire du Muséum*, divisé en sections de peinture, sculpture, architecture, antiquités. Une commission, chargée de veiller à la conservation des œuvres d'art, distribue une *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement.* Le peintre Alexandre Lenoir s'attache avec passion à rechercher et à sauver les chefs-d'œuvre de la sculpture française du moyen âge et de la Renaissance, il les réunit au dépôt des Petits-Augustins, qui devient le *Musée des monuments français*. De la Révolution datent aussi le musée du Luxembourg et le musée de Versailles. Et rapidement les collections du Louvre s'accroissent des tableaux, des statues que nos armées victorieuses rapportent dans leurs fourgons.

L'art gréco-romain de la Révolution se continue sous le Consulat et l'Empire. Cependant Napoléon discipline les arts comme il discipline toutes choses; médiocrement connaisseur, il les protège, parce qu'il y voit un instrument de glorification, mais il leur impose ses programmes et les marque de l'empreinte officielle. A l'Institut national, qui date de 1796 et qui marque le rétablissement des anciennes Académies, il crée, en 1803, une classe des Beaux-Arts, gardienne des traditions, qui surveille, dirige l'enseignement. L'Académie de France à Rome est rétablie et installée à la Villa Médicis (1803). Toutefois, l'épopée guerrière qui se déroule à travers l'Europe frappe quelques peintres et les arrache à l'éternelle répétition des sujets antiques; il s'en trouve au moins un, Gros, pour traduire, dans des compositions pleines de mouvement et d'éclat, les victoires des armées.

DAVID, SON ŒUVRE, SON RÔLE. — Un nom domine alors toute l'histoire de l'art, c'est celui de David; il joue pendant la Révolution un rôle analogue à celui de Phidias au temps de Périclès, de Lebrun au temps de Louis XIV; il gouverne les arts, dirige leur marche, étend son action jusqu'au costume et au mobilier.

Né à Paris en 1748, Louis David apprend à peindre dans cet atelier de Vien où l'on réagissait par l'étude du

Cl. Neurdein.

FIG. 188. — DAVID. — LES SABINES. (Musée du Louvre.)

modelé et de l'antique contre l'influence de Boucher et contre l'art frivole du XVIIIe siècle. Dès sa jeunesse c'est un obstiné, il veut réussir. Trois fois il concourt sans succès pour Rome; après un troisième échec il prend la résolution de mourir de faim, on le sauve, on le réconforte, en 1775 il obtient le prix. Il retrouve là-bas son maître Vien, nommé directeur de l'Académie de France. Il s'y absorbe dans l'étude de l'antiquité romaine, de la sculpture surtout; il sut en faire revivre les traditions dans ses tableaux. Ces ten-

dances sont déjà sensibles dans sa première grande œuvre, le *Bélisaire* (Salon de 1780). A son retour David est reçu de l'Académie, il est nommé peintre du roi. En 1784, Louis XVI lui commande un tableau représentant le *Serment des Horaces*. L'œuvre est au Louvre; de son temps elle a fait comme une révolution; aujourd'hui encore elle est de celles qui caractérisent le mieux le style de David. Le cadre en est sévère : une salle aux murs nus. Au centre, le père des Horaces, tenant dans une de ses mains trois glaives, se tourne vers ses fils placés à gauche. Les trois jeunes gens sont représentés dans un même mouvement plein de vigueur, serrés les uns contre les autres, une jambe portée en avant, le bras droit étendu pour prêter serment. Ils sont armés, casque en tête, prêts au combat. Leurs trois têtes et celle du vieillard sont empreintes d'une ardeur farouche. Par un contraste bien accentué, l'autre partie du tableau est occupée par le groupe des femmes qui pleurent. Sans doute le coloris est faible, l'ensemble théâtral, nous ne comprenons plus l'antiquité comme la comprenait David; il nous paraît tendu, déclamatoire, et nous trouvons naturel qu'on se soit moqué de ses Romains de mélodrame et de ses casques. Mais, si l'on se place par la pensée à la fin du XVIIIe siècle, combien ces œuvres vigoureuses contrastaient avec les conventions de cette époque! David d'ailleurs était sincère, il aimait l'antiquité à sa manière, il s'en était pénétré. Cette passion, il la communiqua à ses contemporains, autour de lui affluèrent les élèves. Lorsque vint la Révolution, il était chef d'école. Au Salon de 1789, il envoie son *Brutus recevant les corps de ses fils décapités*. D'Angivilliers, l'intendant de la maison du roi, cherche en vain à écarter cette œuvre dont le sujet le scandalise. David s'éprend dès les premiers jours de la Révolution où l'on ne jure que par les Grecs et les Romains. Il commence en son honneur un immense tableau : *le Serment du Jeu de Paume*. La Constituante déclare qu'il sera continué aux frais du Trésor public et placé dans le lieu des séances de l'Assemblée. Mais David ne l'a malheureusement pas achevé : il s'est contenté de l'esquisser sur une toile qui est conservée au Louvre. peint quelques-uns des plus sanglants épisodes de temps : l'*Assassinat de Lepelletier de Saint-Fargeau*,

Mort de Marat, d'un réalisme vigoureux. Mais surtout il devient comme le directeur des beaux-arts et l'arbitre du goût. C'est lui qui donne le programme de ces grandes fêtes civiques par lesquelles les assemblées veulent exciter, maintenir l'enthousiasme révolutionnaire. Entre autres, il organise la première *Fête de la Raison*, célébrée dans la cathédrale de Paris et la *Fête de l'Être Suprême*. Les allégories, les symboles, la mise en scène pseudo-antique y abondent. « On y voyait l'Athéisme entouré de l'Ambition, de l'Égoïsme et de la Fausse Simplicité; le flambeau de la Raison, tenu par le président de la Convention, les fit disparaître, et des débris de l'Athéisme émergea la statue de la Sagesse montrant du doigt le séjour de l'Être Suprême. » Des chœurs d'enfants, de jeunes filles, de vieillards défilaient, comme aux Panathénées, et chantaient des hymnes. Les membres de la Convention faisaient eux-mêmes partie du cortège, tenant des bouquets de fleurs et de fruits. David devint même l'ordonnateur officiel des modes. Le Comité de salut public le chargeait de donner des modèles pour des costumes nationaux en harmonie avec les mœurs républicaines; quelques-uns de ses élèves allèrent plus loin et promenèrent dans Paris en Agamemnon. Au théâtre, alma introduit sa célèbre toge, reproduction fidèle, rit-il, de la toge romaine. Les femmes surtout voient dans

FIG. 189. — DAVID. — PORTRAIT DE PIE VII
(Musée du Louvre.)

la mode antique un excellent prétexte à leur coquetterie. On baptise les toilettes de noms mythologiques, des camps se forment, les unes tiennent pour le costume grec, d'autres pour le costume romain, et, derrière cette soi-disant épuration du goût, s'épanouit, au temps des *merveilleuses* et des *impossibles* du Directoire, le luxe le plus effréné. Cette influence s'étend encore aux meubles. Aux formes coquettement maniérées du règne de Louis XV, aux lignes plus simples et élégantes du style Louis XVI, succèdent des imitations, le plus souvent disgracieuses, de l'antique que mettent surtout en vogue les architectes Percier et Fontaine; les meubles deviennent des façons d'édifices avec colonnes, réductions d'arcs de triomphe, faisceaux de haches lictoriales et de lances, etc. : ce sont des lits *patriotiques*, des lits *à la Fédération*, des lits *à la Révolution*, *à la Grecque;* on s'assied sur des chaises et des fauteuils *étrusques*. Cette mode se continua sous le premier Empire dont les meubles sont ornés de sphinx, de victoires, de figures mythologiques et d'allégories.

A la mort de Robespierre, David fut arrêté et détenu. Remis en liberté, grâce aux démarches de sa femme avec qui il était brouillé, il voulut immortaliser sa reconnaissance par un tableau qui représente les femmes sabines arrêtant le combat entre leurs parents et leurs époux (Louvre) (fig. 188). Plus tard le farouche montagnard se rallia à l'Empire; il devint premier peintre de Napoléon Ier, qui lui commanda deux vastes toiles : la *Distribution des aigles* et le *Couronnement*. Ce sont deux belles pages de peinture historique. Aujourd'hui le talent de David est surtout sensible pour nous dans les peintures où il représente des événements contemporains et dans ses portraits : affranchi de l'imitation de l'antique, il y dégage avec vigueur le caractère dominant de la tête qu'il peint, il la rend avec une sincérité, et souvent une puissance de vie qui commandent l'admiration. On peut citer comme exemple son portrait du pape Pie VII (fig. 189). Si David peintre de sujets antiques a vieilli, s'il ne nous intéresse plus guère que par l'action qu'il a exercée sur le goût de son temps, David portraitiste restera un des gra noms de l'école française. Il y avait en lui un natura vigoureux qu'il s'est trop souvent attaché à étouffer

l'imitation méthodique des œuvres de la sculpture romaine. Quand il s'abandonnait à lui-même, il devenait même un coloriste à ses heures.

Lors de la Restauration, David dut s'expatrier. Il passa ses dernières années à Bruxelles, travaillant toujours; il y mourut en 1825.

Les élèves et les contemporains de David. — Parmi ses nombreux disc ples, il en est un qui fut franchement ori-

Neurdein freres, phot.

FIG. 190.
GROS — NAPOLÉON VISITANT LE CHAMP DE BATAILLE D'EYLAU.
(Musée du Louvre.)

ginal. Né à Paris en 1771, Gros entra dès 1785 à l'atelier de David. Il échoua une première fois au concours pour le prix de Rome, il ne s'y obstina pas, mais il vit néanmoins l'Italie, non dans les musées, mais sur les champs de bataille. En 1793, chassé de Paris par la peur de la Terreur, il va chercher fortune au delà des monts. Présenté à la « citoyenne Bonaparte », ainsi qu'il l'écrit, il agne sa faveur, fait le portrait du général et devient rtiste à la suite des armées victorieuses. Enfiévré par épopée guerrière qui se déroule sous ses yeux, il oublie

les Grecs et les Romains chers à son maître David et devient le peintre militaire de la Révolution et de l'Empire. De là cette série de tableaux, les *Pestiférés de Jaffa* (Louvre), la *Bataille d'Aboukir* (Versailles), la *Bataille des Pyramides*, la *Bataille d'Eylau* (Louvre), véritables chefs-d'œuvre, d'une ordonnance grandiose et claire, mais surtout pleins de sincérité et de vie. Il a su rendre la furie des mêlées et l'horreur des champs de bataille jonchés d'agonisants et de cadavres. Ses portraits des généraux de ce temps ont également grande allure. Mais, dès qu'il s'écarte de ces sujets, sa verve s'éteint. Aussi, avec la chute de l'Empire, se clôt pour lui la série des œuvres triomphales. Louis XVIII le protégea; mais, enrôlé au service de la Restauration, il ne produisit plus que de médiocres compositions. David exilé, qui lui avait laissé la direction de son atelier, l'engageait à se tourner vers les Grecs et les Romains. Il lui écrivait avec un étrange aveuglement : « Nous vieillissons et vous n'avez pas encore fait ce qu'on appelle un vrai tableau d'histoire... vite, vite, mon ami, feuilletez votre Plutarque. » Gros suivit ce conseil, il traîna son vigoureux talent à travers les banalités des mythologies et des allégories; puis, découragé de voir le succès se détourner de lui, il se noya en 1835. Et cependant Gros avait été comme le précurseur de la nouvelle école qui avait grandi sous la Restauration; Géricault relève de lui, et Delacroix a raconté son admiration passionnée pour les batailles de Gros.

Au second plan, parmi les élèves de David, il faut placer des peintres qui furent fort illustres de leur temps, mais dont la gloire depuis n'a cessé de pâlir : Girodet (1767-1824), dont l'œuvre la plus connue, les *Funérailles d'Atala*, grâce au romantisme du sujet et à certaines qualités de grâce et d'expression, a été popularisée par la gravure; Gérard (1770-1837), portraitiste habile, mais bien inférieur à Gros lorsqu'il veut à son tour aborder les sujets militaires, comme la *Bataille d'Austerlitz*. Le *Bélisaire aveugle* de Gérard, qui chemine à travers la campagne, portant son fils et reconnaissant sa route à l'aide d'un bâton, a été une des œuvres les plus en vogue de cette époque. A l'école de David se rattache encore Guérin (1774-1833), par sa manie

de l'antique, sinon par son tempérament. C'est lui qui, discutant avec d'autres artistes, montrait la Seine et disait : « Ah ! si je croyais devoir jamais faire nature, je me jetterais à l'instant même dans la rivière. »

PRUDHON. — En face de l'école de David, un autre peintre, plus librement artiste, cherchait dans l'antiquité des inspirations bien différentes ; il rêvait d'en imiter la grâce, mais sans s'astreindre à la copier, se guidant surtout d'après la délicatesse de son goût. Ce maître charmant c'est Prudhon qui, né à Cluny en 1758, se forma tout d'abord lui-même. Plus tard, de 1784 à 1789, il vit en Italie, il se met à l'école des maîtres qui répondent le mieux à la nature de son talent, Léonard de Vinci, Raphaël, le Corrège, André del Sarte. Quand il revint à Paris, ce fut pour connaître la misère et la tristesse ; à vingt ans il s'était marié, il était obligé de gagner péniblement sa vie et celle des siens, de composer

FIG. 191. — DESSIN DE PRUDHON.

des illustrations, des vignettes, des en-tête de lettres d'invitation, même de factures. Cependant l'originalité et la grâce de ces petites œuvres lui attiraient déjà de la réputation. Au Salon de 1799, une grande composition, *la Sagesse et la Vérité descendant sur la terre*, le met en lumière, lui vaut un logement et un atelier au Louvre. Les commandes arrivent; deux plafonds lui sont demandés pour le Louvre, *l'Étude guidant l'essor du Génie*, et *Diane*. Alors commencent pour lui les années, sinon de bonheur, car il fut toujours de nature mélancolique, au moins de gloire. Au Salon de 1808, figure le tableau célèbre de *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime :* le meurtrier, le poignard en main, fuit le cadavre de sa victime, au-dessus de lui planent les deux déesses vengeresses ; le paysage sombre et terrible ajoute à l'horreur de la scène. Quel que soit le mérite de cette œuvre, elle s'écarte de celles où se plaisait ordinairement Prudhon. Pour le bien connaître, il vaut mieux étudier l'*Enlèvement de Psyché*, exposé la même année : Psyché est emportée dans les airs par Zéphyre, elle dort, et son corps se renverse dans une attitude d'une grâce exquise. L'impression fut vive, et David, peu fait pour comprendre de telles qualités, voulait bien reconnaître qu' « il n'était pas donné à tout le monde de se tromper comme Prudhon ». Devenu un des artistes officiels de l'Empire, il fut chargé par la ville de Paris de composer les décorations pour les fêtes en l'honneur de la nouvelle impératrice, Marie-Louise, et de dessiner la toilette qui lui serait offerte. Entre ses mains les lignes raides et tristes du mobilier alors à la mode s'assouplirent et prirent une physionomie aimable. C'était encore de l'antique, si l'on veut, mais du néo-grec plutôt que du romain. Il fut nommé professeur de dessin de Marie-Louise, il eut à faire les portraits de l'empereur, de l'impératrice, du petit roi de Rome. Sa vie se prolongea sous la Restauration jusqu'en 1823, mais, à partir de 1815, il y eut plutôt comme un affaiblissement dans son talent.

Prudhon n'a pas fait école et, de son temps, il a été fort discuté. David régnait, et ses partisans affectaient de voir en Prudhon qu'un successeur de Boucher. Grande cependant la différence, et, si tous deux recherchent l'

gance, ils sont loin de la comprendre de même. Prudhon, en outre, ne travaille point avec l'insouciante facilité de Boucher. Tandis que David imite l'art romain, Prudhon, comme d'instinct, a deviné l'art grec du IVe siècle. C'est le maître de la grâce dont il a le sentiment naturel, et il représente assez bien dans l'art moderne les tendances de Praxitèle et d'Apelles dans l'art antique. Parmi ses figures, il en est qui rappellent les plus charmantes terres cuites grecques de Tanagra et de Myrina. D'autre part, l'influence des maîtres les plus séduisants de la Renaissance, et notamment de Corrège, est visible chez lui.

Loin derrière Prudhon, un autre peintre, Regnault (1754-1829), cherche lui aussi à retrouver la Grèce et à réagir contre l'antiquité froide et raide de David : l'*Éducation d'Achille*, où il s'inspira d'une peinture d'Herculanum, est son chef-d'œuvre. D'autres peintres moins connus ont cependant bien plus d'originalité. Tel Boilly (1761-1845), qui a peint avec tant d'esprit et de finesse d'exécution des scènes de la vie de ce temps (ainsi le *Triomphe de Marat* au musée de Lille) et qui est un remarquable portraitiste. Çà et là, en province, quelques artistes restent fidèles à l'art du XVIIIe siècle : tel à Lille François-Joseph-Louis Watteau (1758-1823), arrière-neveu du grand Watteau. Le graveur Debucourt (1755-1824), dans ses charmantes estampes en couleur, *Frascati*, la *Promenade du Palais-Royal*, fait revivre les mœurs libres de la société de la fin de l'ancien régime et de la Révolution.

La sculpture et l'architecture. — En sculpture dominent les mêmes tendances qu'en peinture, mais, parmi les artistes qui travaillèrent sous la Révolution, il n'en est guère qui méritent d'être cités. Houdon, qui expose au Salon de 1791 les bustes de Bailly, de Mirabeau, appartient surtout, par ses œuvres les plus célèbres, à l'époque précédente. Moitte, alors fort en faveur, élève de Pigalle, manque d'originalité. Lemot a plus de vigueur et continue l'école des Coysevox et des Coustou (statues de Henri IV sur le Pont-Neuf, de Louis XIV sur la place Bellecour, à Lyon). Le Lyonnais Chinard (1756-1813), dans ses bustes sévères et pénétrants, est peut-être celui qui, au milieu de cette décadence, conserve le mieux les traditions des vieux

maîtres français. Son buste de Mme Rolland (collection Aynard) est un chef-d'œuvre. Sous l'Empire, Chaudet est l'artiste officiel, mais c'est un Italien, Canova (1757-1822), qui est le sculpteur préféré de Napoléon. Il fait la statue de l'empereur, de sa mère (en Agrippine), de sa sœur Pauline Borghèse (en Vénus). Travailleur infatigable, praticien habile et souple, il prétend s'inspirer de l'antique, mais, en cherchant l'élégance, il tombe souvent dans le maniérisme et la fadeur. Dans l'histoire si glorieuse de la sculpture française, peu de périodes sont aussi pauvres que celle-là.

En architecture, Percier (1764-1838) et Fontaine (1762-1853) sont par excellence les artistes officiels. Ils sont les architectes du Louvre, de l'arc de triomphe du Carrousel; mais ils dirigent aussi les décorations de l'Opéra, ils donnent des dessins aux ébénistes, aux orfèvres, aux graveurs. Leur culte de l'antiquité ne les empêche point de rendre justice « aux formes élégantes des constructions gothiques », ni surtout à la Renaissance. L'architecture en fer commence à se faire place: le pont des Arts, en 1803, fut le premier de ce genre. Cependant la tradition antique est toujours puissante : en 1806, Napoléon confie à Vignon la construction du *Temple de la Gloire*, destiné à exalter les victoires de l'Empire, qui, transformé en église de la Madeleine, atteste ce que peut produire l'imitation servile de l'antiquité. Les monuments commémoratifs, colonnes et arcs, sont à la mode : la colonne Vendôme fondue avec les canons pris à l'ennemi, œuvre de Lepère et de Gondouin, est la copie de la colonne Trajane; l'arc de l'Etoile est l'œuvre de Chalgrin et de Raymond.

En résumé, à la fin de cette période, l'art, à quelques exceptions près, est discipliné et comme domestiqué. Là ainsi qu'ailleurs, le despotisme défiant de Napoléon étouffe l'initiative des artistes. Il est temps qu'une école nouvelle apparaisse, brise des conventions étroites, des règles artificielles, s'affranchisse d'un culte excessif du passé, et revendique la liberté des conceptions et des formes qui les expriment.

Bibliographie.

Renouvier, *Histoire de l'art pendant la Révolution, considérée principalement dans les estampes,* 1863. — Challamel, *Histoire-Musée de la République française,* 1858. — Ed. et J. de Goncourt, *Histoire de la société française pendant la Révolution; Histoire de la société française pendant le Directoire,* 1854-1855. — Spire Blondel, *l'Art pendant la Révolution.* — Benoît, *l'Art français sous la Révolution et l'Empire,* 1897, l'ouvrage le plus récent et le plus complet. — André Michel, *la Peinture française de David à Delacroix,* 1890. — *Histoire générale,* t. VIII, ch. XIII; t. IX, ch. X (André Michel). — Bertrand, *la Fin du classicisme et le retour à l'antique,* 1897. — Henry Marcel, *la Peinture française au XIXe siècle,* dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts,* 1905. — Maurice Dreyfous, *les Arts et les Artistes pendant la période révolutionnaire,* 1906. — Lafond, *l'Art décoratif et le mobilier sous la Révolution et l'Empire,* 1900.

MONOGRAPHIES : Delécluze, *Louis David, son école et son temps,* 1855. — *Le peintre Louis David,* par Jules David, son petit-fils, 1880. — Rosenthal, *David,* 1904, dans la collection *les Maîtres de l'Art.* — Saunier, *David,* 1904, dans la collection *les Grands Artistes.* — Dargenty, *le Baron Gros.* — Clément, *Prudhon,* 1868. — Lemonnier, *Gros,* 1905, dans la collection *les Grands Artistes.* — Bricon, *Prudhon,* 1907, dans la collection *les Grands Artistes.* — Fouché, *Percier et Fontaine,* même collection, 1905. — Gauthiez, *Prudhon,* 1886. — Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français,* 1878.

CHAPITRE II

L'ART FRANÇAIS SOUS LA RESTAURATION, LA MONARCHIE DE JUILLET ET LE SECOND EMPIRE

SOMMAIRE. — Sous la Restauration, en littérature comme en art, se forme une nouvelle école, l'école romantique, qui déclare la guerre aux traditions, au culte de l'antique, qui revendique pour l'artiste la liberté de l'inspiration et de l'exécution. En peinture, elle s'annonce avec Géricault, elle trouve dans Delacroix le maître qu'elle rêve. Génie vigoureux et passionné, coloriste merveilleux, Delacroix se heurte à la haine obstinée de l'Académie et des classiques, dont Ingres devient le chef. Ingres, qui continue les doctrines de David en les modifiant, restera surtout célèbre par l'action qu'il a exercée sur ses élèves. On a voulu voir dans Delacroix le représentant du coloris, dans Ingres le representant du dessin, mais la lutte est plutôt entre la tradition et la liberté.

L'école de peinture française se distingue surtout par la variété de ses tendances. Le paysage y tient une place considérable : on se préoccupe de rendre avec sincérité les aspects de la nature, les mœurs des paysans; de là tout un groupe d'artistes qui, avec des talents bien divers, donnent à notre art une physionomie nouvelle : Millet, Corot, Courbet, Bastien-Lepage, etc.

En sculpture s'affirme le même désir de s'affranchir des imitations, de rendre la vie, le mouvement dans toute leur énergie: David d'Angers, Rude, Carpeaux, Barye sont animés de cet esprit.

LE ROMANTISME. — On sait combien fut vive dans la forme, profonde dans les sentiments et les idées, la révo tion qui, au commencement de ce siècle, transforma n littérature. On n'a pas ici à en faire l'histoire; il suffir

rappeler quelles en étaient les tendances. Chateaubriand et Mme de Staël d'abord, puis Victor Hugo, Musset, Théophile Gautier, A. de Vigny et tous les adeptes de l'école romantique prétendaient supprimer les conventions classiques, élargir le domaine des lettres, y introduire la vie, le mouvement, la couleur. Victor Hugo écrivait : « Tout ce qui est dans la nature est dans l'art. » Rompant avec le culte exclusif des Grecs, des Romains et de nos écrivains du XVIIe siècle, ils allaient fouiller à pleines mains dans les littératures étrangères, dans les époques les plus diverses de l'histoire, et surtout dans le moyen âge. En même temps, ils s'attachaient à décrire des situations psychologiques nouvelles et à donner une expression originale aux passions qui ont de tout temps agité l'humanité.

Cette révolution devait s'étendre à la peinture et à la sculpture aussi bien qu'à la poésie, au drame, à l'histoire, bien qu'entre les artistes et les écrivains il n'y ait eu que peu de relations et qu'on se soit réciproquement peu compris. De part et d'autre on combattait avec les mêmes sentiments et contre les mêmes adversaires. La tyrannie de David ne paraissait pas moins insupportable aux uns qu'aux autres celle de la tragédie racinienne et de la règle des trois unités. Un des peintres de la nouvelle école, Ary Scheffer, a indiqué nettement, dans une page qu'il est intéressant de citer, quel fut le caractère de cette réaction, ou, pour parler plus exactement, de cette insurrection. Il rappelle d'abord que l'école dont David devint le chef se constitua pour combattre « le faux goût, la futilité, l'incorrection » qui dominaient au XVIIIe siècle. « Cette école, ajoute-t-il, durant ses années de virilité, a marché avec une fermeté admirable vers le but exclusif que sa tendance lui assignait; par la puissance du talent, par l'attrait de la nouveauté, elle a conduit toute une génération à n'aimer en peinture que la correction des contours, à n'être sensible en fait de beauté qu'au type des statues et des bas-reliefs antiques. Tout cela ne pouvait durer qu'un temps, parce que l'art de peindre, loin d'avoir pour bornes un certain type de dessin, ne se borne pas au dessin lui-même, qu'il renferme encore le coloris, l'effet, la reproduction fidèle des passions, des lieux, des temps; que l'histoire tout entière,

et non pas seulement quelques siècles, entre dans son domaine. » Et constatant la déchéance de l'école de David : « C'est une ère nouvelle qui commence, une nouvelle génération qui s'élève pour suivre le même chemin que celle qui l'ont précédée, pour subir les mêmes vicissitudes de faiblesse, de vigueur et d'épuisement. »

Cette école aurait pu cependant trouver dans celle qu'elle combattait de qui se réclamer. David tout le premier, par ses portraits, par ses tableaux d'événements contemporains, n'avait-il pas prêché d'exemple contre ses propres doctrines ? A de certains jours, on l'entendait, devenu en quelque sorte l'adversaire de ses doctrines ordinaires, engager ses élèves « à copier tout simplement la nature » et « à se boucher les oreilles aux propos gigantesques des partisans de l'antique ». David avait dit lui-même en 1808 : « Dans dix ans l'étude de l'antique sera délaissée... Tous ces dieux, ces héros seront remplacés par des chevaliers, des troubadours chantant sous les fenêtres de leurs dames, au pied d'un antique donjon. La direction que j'ai donnée aux Beaux-Arts est trop sévère pour plaire à la France. Ceux à qui il appartient de la maintenir l'abandonneront et, quand je disparaîtrai, l'école disparaîtra avec moi. » Gros n'avait-il pas été un novateur audacieux par le choix de ses sujets et par la fougue avec laquelle il les traitait ? Un des élèves de David, Girodet, recommandait aux peintres de « lire nos vieilles chroniques », d'y chercher des sujets. Il peignait les *Funérailles d'Atala*. On sentait d'ailleurs depuis bien des années le besoin de réagir contre l'anticomanie, et Guizot écrivait, dès 1810 : « Une école de peinture s'est formée d'après les statues. Les maîtres enseignent à peindre à leurs élèves en leur donnant pour modèles des plâtres; comment ne seraient-ils pas des coloristes froids et gris ?... Le soin que l'école actuelle donne aux formes prouve clairement qu'elle méconnaît le domaine de la peinture et qu'elle suit trop exclusivement les traces des statuaires. » Ce n'était pas une protestation isolée; d'autres critiques d'art en disaient autant et réclamaient l'étude de la nature.

Géricault. — C'est avec Géricault (1791-1824) qu'entre en scène la nouvelle école. Bien qu'il soit mort tout jeune, celui-là est déjà un maître. Elève de Guérin, il est rebelle à son

FIG. 192. — GÉRICAULT. — LE RADEAU DE LA MÉDUSE. (Musée du Louvre.)

Neurdein frères, phot.

enseignement, il aime le mouvement et la réalité, il admire et copie les Rubens. Guérin indigné lui conseilla d'abandonner la peinture. En 1812, Géricault expose son *Chasseur de la garde* (Louvre). L'œuvre est superbe : le cheval, fougueux et solide, bondit et se cabre; le cavalier est ferme en selle; le sabre en main, il se retourne vers le spectateur. « D'où cela sort-il ? dit David. Je ne reconnais pas cette touche. » Géricault n'avait que vingt ans. En 1814, il exécute en quelques jours le *Cuirassier blessé*, si dramatique par l'expression désespérée du cavalier qui cherche à retenir son cheval. Par l'énergie de son talent comme par ses sujets, c'était de Gros, non de Guérin, qu'il relevait. Il en avait l'inspiration héroïque et guerrière.

En 1817, un voyage en Italie lui fut un instant dangereux. En présence des grands maîtres de la Renaissance, il se prit à douter de lui-même. Mais bientôt il se ressaisit; en 1819, il expose sa grande œuvre, une des plus populaires de l'école française, le *Radeau de la Méduse* (fig. 192). Sur un radeau, qui semble devoir sombrer à chaque lame, des naufragés sont entassés, décharnés, à demi nus. Cependant, quelques-uns viennent d'apercevoir un navire à l'horizon, ceux qui en ont encore la force se dressent dans une suprême espérance, tendent les bras, tandis qu'à l'écart un père est assis, désormais indifférent à tout, tenant sur ses genoux le cadavre de son fils. Telle est cette composition dramatique, saisissante, en dépit de quelques défauts. Pourtant Géricault n'était pas encore content. Cette nature robuste et exubérante voulait faire plus grand que cette vaste toile. Un de ses amis le rencontre au Salon : « Voilà de la grande peinture ! — De la grande peinture, cela ! répond Géricault. Mais c'est un tableau de chevalet. Ah ! la grande peinture, c'est de la peinture avec des baquets de couleur sur des murailles de cent pieds. » Aurait-il réalisé son rêve ? A trente-trois ans, son talent était complet, bien ordonné non moins que vigoureux. La mort le brisa en pleine sève. Lui, qui aimait tant les chevaux, qui s'entendait si bien à les peindre, mourut des suites d'une chute de cheval (1824).

Delacroix. — Le véritable chef de l'école romantique peinture fut Eugène Delacroix (1798-1863), mais, bi différent de Victor Hugo, il fut chef malgré lui, n'avou

guère la plupart de ceux qui juraient par son nom, uniquement préoccupé de traduire ce qu'il sentait.

Fils d'un conventionnel qui avait été ministre des Affaires étrangères sous le Directoire, Eugène Delacroix fut élève de Guérin. Le maître médiocre et banal que lui assignait un singulier hasard n'était fait ni pour le comprendre, ni pour le guider; il eût plutôt étouffé son originalité, si le talent

Cl. Giraudon.

FIG. 193. — E. DELACROIX. — DANTE ET VIRGILE.

(Musée du Louvre.)

vigoureux de Delacroix ne s'était dérobé à son action.

En 1822, il expose son *Dante et Virgile* (fig. 193) (musée du Louvre). C'était un éclatant début : dans la barque que pousse le nautonier infernal, Dante épouvanté se presse contre Virgile, tandis que tout autour les damnés émergent des flots tumultueux; ils cherchent à s'y hisser, ils en mordent les parois, se repoussent, s'entrebattent. Dans cette œuvre de jeunesse, Delacroix est déjà tout entier, avec la sincérité de ses inspirations tragiques, avec son exécu-

tion puissante et fougueuse. La jeune génération salua le maître qui se révélait, Gros lui-même, dont Delacroix était un ardent admirateur, lui accorda ses éloges; mais dès lors la haine des classiques, des académiciens se déchaîna contre le novateur. En 1824, le scandale est bien plus grave encore avec le *Massacre de Scio* (musée du Louvre),

FIG. 194. — E. DELACROIX. — ENTRÉE DES CROISÉS A CONSTANTINOPLE.
(Musée du Louvre.)

dont le sujet est emprunté à la guerre de l'indépendance de la Grèce qui passionnait alors les esprits et les cœurs. Les critiques patentés déclarent qu'il peint « avec un balai ivre! » Mais les attaques et les injures ne peuvent le détourner de sa voie; aux observations qu'on lui fait il répond fièrement : « Le monde entier ne m'empêchera pas de voir les choses à ma manière. » Enfermé dans son atelier enfiévré par les visions dramatiques et colorées qui se pres sent dans son imagination, travaillant du matin au soir san

prendre de nourriture, il multiplie les chefs-d'œuvre sans parvenir à désarmer les haines aveugles : *Sardanapale* (1827),

FIG. 195.
ÉDUCATION D'ACHILLE.
(Dessin d'E. Delacroix.)

la *Mort de Charles le Téméraire*, le *Massacre de l'évêque de Liége* (1831), etc. En 1832, un voyage au Maroc et en Espagne lui révéla l'Orient, ces pays de la lumière qu'il

avait devinés : de là dans son œuvre une série nouvelle de compositions, les *Femmes d'Alger*, la *Noce juive*.

Le gouvernement de Juillet lui fut relativement favorable; Louis-Philippe le protégea sans le comprendre et lui commanda des tableaux pour Versailles. De ce nombre est l'*Entrée des croisés à Constantinople* (fig. 194) (Louvre), une des œuvres les plus brillantes du maître, une de celles où l'on peut le mieux apprécier son merveilleux sentiment du pittoresque. Thiers qui, dès 1822, avait reconnu son talent, le chargea enfin de ces grandes décorations monumentales telles qu'il en rêvait : à la Chambre des députés le salon du roi, puis la bibliothèque (cinq coupoles et deux hémicycles), où, dans un grandiose programme, il entreprit de retracer l'histoire de l'esprit humain. En dépit de tant de succès, les classiques le maintenaient à l'index; en 1837, il se présentait une première fois à l'Académie des beaux-arts, on l'écarta; il s'obstina, mais ne fut élu qu'en 1857, après cinq échecs.

Ingres. — C'est qu'en effet contre Delacroix, derrière lequel se presse l'armée jeune et turbulente des romantiques, Ingres, à la tête des académiciens, des classiques, défend les traditions et les règles. Né à Montauban en 1780, Ingres était arrivé à Paris en 1796, et il y était devenu l'élève de David. Fidèle aux principes du maître, il fut le grand-prêtre du culte de l'antiquité, mais avec un sentiment plus large du passé et une certaine intuition de l'art grec. Maintes fois il s'est plu à reconnaître ce qu'il devait à David. « David, écrivait-il, établit son enseignement sur les principes les plus élevés et les plus purs », ou encore : « David a été le seul maître de notre époque ». Cette admiration excessive s'explique par l'analogie des caractères aussi bien que des goûts : l'un comme l'autre avaient l'humeur despotique, l'esprit exclusif, l'ambition de régenter l'art et les artistes. Contre qui voyait, sentait autrement qu'eux, le dédain le plus acerbe, la lutte sans merci leur paraissaient un devoir professionnel.

Aux débuts de sa carrière, il est vrai, lorsqu'il vivait en Italie, Ingres céda quelque temps à l'attrait des anciens maîtres italiens. L'Académie lui reprochait de négliger l'ant quité, on le vit aussi traiter des sujets de l'histoire moder (*Henri IV et ses enfants*, la *Mort de Léonard de Vinci*). M

ce ne fut là qu'une courte période dans l'histoire de son talent. C'est par la fermeté intransigeante et âpre de ses convictions que, doué d'un talent incomplet, il est devenu un chef d'école si puissant. Il n'était encore que simple pensionnaire à Rome lorsqu'il peignit *Œdipe et le Sphinx* (fig. 196) (Louvre) : le héros, éphèbe au corps souple et fort, se penche à demi vers la caverne d'où sort le Sphinx. Quel constraste entre cette composition, calme et simple, et l'œuvre de début de Delacroix, *Dante et Virgile*, si violente et si sombre ! Mais déjà se montrent ici cette correction froide, cette pauvreté de coloris dont Ingres ne s'affranchira jamais et dont il prétendra faire une loi.

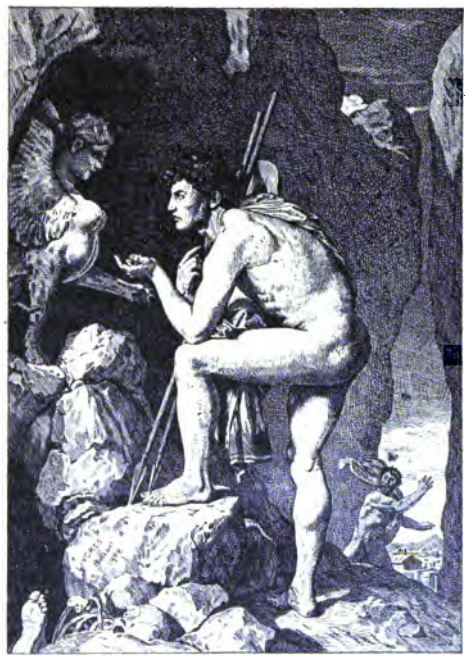


FIG. 196. — INGRES. — ŒDIPE ET LE SPHINX. (Musée du Louvre.)

Ingres eut à subir de dures épreuves, il lui fallut de longues années pour s'imposer au public. Jamais il ne se découragea ni ne douta de son idéal. Il était décidé, comme il le disait, « à avoir plus de courage que ses détracteurs n'auraient de sottise ou les mauvais destins qui le poursuivaient d'entêtement ». Son énergie se doublait d'un incroyable gueil, il se considérait volontiers comme envoyé de Dieu ur faire triompher la bonne peinture et rappelait le ot de Beethoven : « Je ne suis pas inquiet de ce qui

adviendra de mes œuvres, parce que je sais que, dans mon art, Dieu est plus près de moi que des autres hommes. » Il vécut plusieurs années, à Rome, à Florence, de petits portraits qu'il faisait à bas prix. Ce fut alors qu'il se pénétra de l'influence de Raphaël, plus profonde encore sur lui que celle de David. Raphaël était à ses yeux l'incarnation même de l'art : qui ne l'adorait pas béatement et sans restrictions n'était pour lui qu'un sauvage.

Ce fut à Florence qu'Ingres exécuta le tableau qui enfin le mit en pleine lumière, le *Vœu de Louis XIII* (1824) qui procède directement, pour ne pas dire servilement, de Raphaël (cathédrale de Montauban). Cette fois il put reparaître à Paris avec les honneurs de la guerre. L'année suivante, il était nommé membre de l'Institut. A dater de cette époque jusqu'à sa mort en 1867, Ingres devint le représentant attitré et irascible de ce qu'il appelait les *bonnes doctrines* contre les audaces de la nouvelle école; il barra à Delacroix pendant vingt ans la porte de l'Académie, prêcha la croisade contre les infidèles de la peinture, et, en même temps qu'il les foudroyait de ses anathèmes, il forma dans son atelier les disciples chargés de soutenir contre eux le bon combat. Là se pressent autour de lui les Flandrin, Amaury-Duval, Lehmann, etc.; ils recueillent pieusement les formules autoritaires qui tombent de sa bouche. « Le dessin est la probité de l'art », tel est son précepte par excellence, et, dans les séductions de la couleur, il voit comme un sortilège dangereux et malfaisant. « Les élèves partageront leur temps entre l'étude de la nature et celle des maîtres, s'attachant spécialement à Phidias, aux bas-reliefs du Parthénon, à la sculpture antique en général, aux peintres des écoles romaine et florentine, aux gravures de Marc-Antoine. » Le divin Raphaël doit être leur guide, ils doivent avoir Rubens en horreur.

Tel fut le professeur, inspirant à ses élèves un véritable culte par la conviction avec laquelle il rendait ses oracles. L'artiste, il faut bien le dire, manqua souvent d'originalité, et la couleur qu'il dédaignait prit cruellement sa revanche. Qu'on étudie ses œuvres les plus célèbres, l'*Apothéo d'Homère* (fig. 197) (Louvre), par exemple; la composition est savante et bien équilibrée, mais la vie en est absente, le t

en est froid et pâle, la plupart des figures ne sont pas modelées et ne se détachent pas dans la lumière ambiante. Une de ses meilleures productions restera *la Source* (Louvre), parce qu'il s'y est directement inspiré de la nature. Il convient d'ajouter qu'il fut un remarquable portraitiste. Ses portraits au crayon notamment sont des modèles de justesse et de précision.

Neurdein frères, phot.

FIG. 197. — INGRES. — APOTHÉOSE D'HOMÈRE.
(Musée du Louvre.)

Dans les admirations qu'on lui témoignait, il entrait une part de convention. On le subissait autant qu'on le goûtait. A l'Académie même, il se plaignait de trouver des adversaires acharnés contre lui. En 1834, son *Martyre de saint Symphorien,* sur lequel il fondait de grandes espérances, fut fort critiqué. Ingres furieux jura de ne plus exposer au Salon et se tint parole; on ne le vit reparaître qu'à l'exposition universelle de 1855.

Aujourd'hui les querelles passionnées qui ont divisé les

générations précédentes se sont calmées : on peut admirer Delacroix sans se croire tenu d'injurier la mémoire d'Ingres. Le sujet même du débat est mieux défini. S'il est permis de dire, dans une mesure relative, qu'Ingres représente l'école du dessin, Delacroix celle du coloris, du moins n'attache-t-on plus à ces formules une signification aussi exclusive; ainsi qu'on l'a écrit avec raison, « il n'y a pas, il ne saurait y avoir de purs dessinateurs et de purs coloristes ». Ingres n'a jamais prétendu qu'il ne fallait tenir aucun compte de la science de la couleur; lui-même ne semble guère l'avoir pratiquée, bien qu'il se figura naïvement y exceller, mais, s'il défendait à ses élèves l'étude néfaste de Rubens, il tolérait celle du Titien. Quant à Delacroix, ce n'était ni l'improvisateur fiévreux et désordonné, ni le dessinateur négligé et incorrect qu'ont dépeint ses détracteurs; il suffit de voir quelques-uns de ses admirables dessins, d'une vie, d'une expression si intense, pour être fixé sur ce point.

L'ART DE DELACROIX. — Mais il reste vrai qu'on ne saurait imaginer deux tempéraments plus opposés. Ingres incarne le respect des traditions, l'étude des œuvres du passé; il est maître de lui, plein de mesure; il a des doctrines rigoureusement établies, il est le gardien d'une religion orthodoxe dont Phidias, Raphaël, David sont les dieux. Au contraire, ce qui distingue Delacroix, c'est que, tout en réunissant dans une large et compréhensive admiration les chefs-d'œuvre du passé, il revendique l'indépendance de l'artiste, les droits de l'inspiration individuelle, le mépris des conventions et des traditions. « Là, écrit-il, où un peintre cherchera une expression, un style de convention, il sera tendu, il perdra son cachet; là où il s'abandonnera franchement à son originalité, qu'il s'appelle Raphaël, Michel-Ange, Rubens ou Rembrandt, il sera toujours sûr de sa puissance. » Et, parlant de lui-même : « Si l'on entend par mon romantisme la libre manifestation de mes impressions personnelles, mon éloignement pour les types calqués dans les écoles et ma répugnance pour les recettes académiques, je dois avouer que non seulement je suis romantique, mais que je l'étais déjà à quinze ans : je préférais déjà Prudhon et Gros à Guérin et Girodet. »

Chez lui d'ailleurs, nulle affectation, nul souci de se pos

en révolutionnaire. « Voilà trente ans, disait-il un jour, que je suis livré aux bêtes ! » Mais il ne se drapait point avec

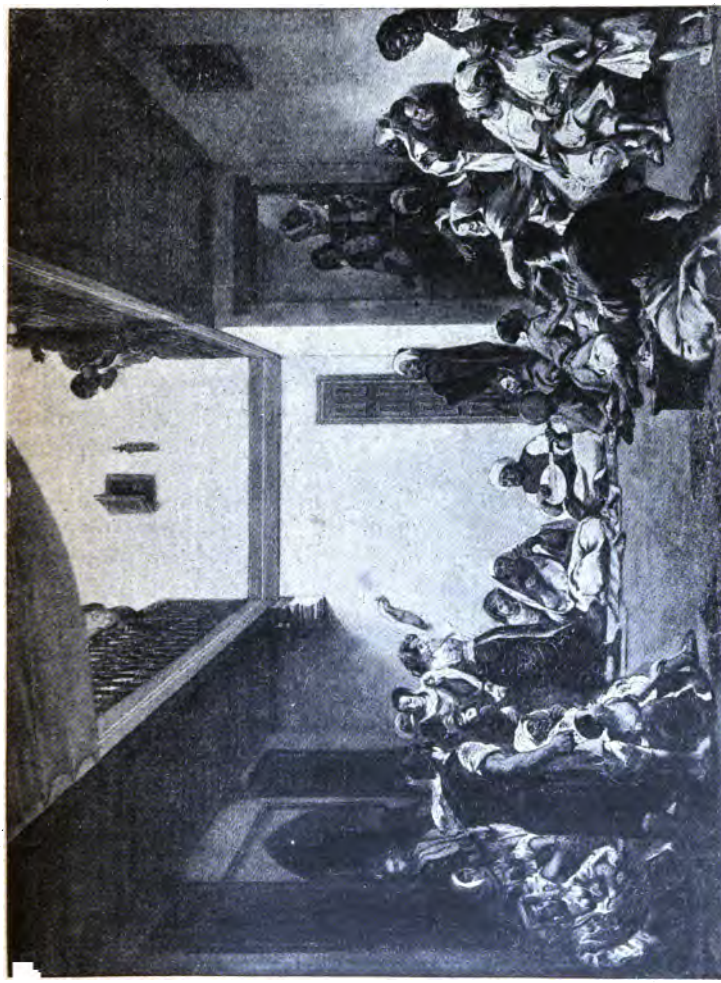


FIG. 198. — DELACROIX. — UNE NOCE JUIVE AU MAROC. (Musée du Louvre.)

rgueil dans la robe du martyre. Celui que ses adversaires aitaient de sauvage et de furieux était un homme du

monde, plein de courtoisie et d'esprit, fort goûté dans les salons où il charmait ceux qui détestaient le plus sa peinture. Il était ambitieux des consécrations officielles qu'on lui refusait; il s'obstina à être de l'Institut, il songea à devenir directeur des Beaux-Arts. Tandis que les romantiques l'acclamaient comme leur chef, lui faisait profession d'admirer Racine; fin lettré, il était classique. Mais, si l'art était en question, il lui échappait de vives appréciations qui devaient exaspérer la haine de ses adversaires. « Cette école d'Ingres, écrivait-il par exemple, a un travers bien particulier, c'est de vouloir faire de la peinture une dépendance des antiquaires; c'est de l'archéologie prétentieuse, ce ne sont pas des tableaux. » Mais ce qu'il reproche surtout à Ingres, c'est « l'absence de cœur, d'âme, de raison, enfin de tout ce qui touche *mortalia corda* ».

Dans le génie de Delacroix les qualités de coloris tiennent une large place. Sans doute on naît plus ou moins coloriste, mais il ne faudrait pas croire qu'il n'y ait là que don naturel où l'éducation et le travail n'entrent pour rien. Il existe une science des couleurs, de leurs ressources, de leurs oppositions : Delacroix la connaissait à fond. Il savait que telle d'entre elles en appelle telle autre, et que leur voisinage donne naissance à telle tonalité, qu'il y a un art de composition dans la façon dont on groupe les tons, aussi bien que dans la façon dont on groupe les personnages.

Ce qui avant tout assure sa grandeur et sa supériorité, c'est son âme d'artiste, si sensible, si puissante, qu'il a en quelque sorte épanchée dans ses œuvres. Nul n'a plus que lui le sentiment de la vie et du mouvement, l'intelligence des passions, nul ne les exprime avec plus de sincérité et de force dramatique. Mais il est si loin de toute préoccupation réaliste qu'il écrira : « La peinture ainsi que la musique sont au-dessus de la pensée; de là leur avantage sur la littérature par le vague »; et ce n'est pas une boutade, il se plaît à le répéter.

Delacroix n'a pas eu d'élèves, à proprement parler, et il ne pouvait pas en avoir. On n'enseigne dans un atelier ni la passion, ni la fougue; quant à faire le maître de peintu cela n'allait ni à son humeur ni à son caractère. Par con la plupart des grands artistes de l'école française du XIXe si

s'ils n'ont point passé par son atelier, ont admiré, étudié ses œuvres et relèvent de lui. Ingres, au contraire, a eu beaucoup d'élèves, mais, formés par sa tyrannique discipline, la plupart sont restés élèves toute leur vie. Hippolyte Flandrin cependant, sous l'influence de ses sentiments religieux, a su trouver une voie à lui. Ame tendre et mystique, il a fait de la peinture chrétienne avec quelque chose de cette ferveur pieuse qui animait un Fra Angelico, il s'est inspiré des primitifs Italiens et même des œuvres les plus anciennes de l'art chrétien (peintures de l'église de Saint-Vincent-de-Paul, de Saint-Germain-des-Prés, à Paris).

Horace Vernet, Delaroche et Chassériau. — En dehors de la véritable armée romantique comme de l'école d'Ingres se placent deux peintres, Horace Vernet (1789-1863) et Paul Delaroche (1797-1856), dont la renommée fut fort grande. Le premier, héritier de cette dynastie qui commence à son grand-père, Joseph Vernet, a été l'artiste préféré de Louis-Philippe à qui devait plaire sa peinture facile. Horace Vernet exploite avec entrain le fonds de la peinture militaire, mais ses grandes toiles n'ont pas la puissance des œuvres de Gros. La plus célèbre, *la Prise de la Smala* (Versailles), encombrée de personnages, se décompose toute en épisodes. Delaroche, qui devint son gendre, ne lui ressemble guère. Artiste sérieux et consciencieux, il s'enfonce dans l'histoire pour y chercher des épisodes célèbres ou dramatiques dont il médite savamment la composition (*les Enfants d'Édouard, la Décapitation de Jane Grey, les Girondins, l'Assassinat du duc de Guise*). Professeur à l'École des Beaux-Arts, il y a exécuté dans l'hémicycle une vaste composition où il a groupé les grands artistes de tous les temps et de tous les pays. Au centre, assis sur des sièges de marbre, Ictinos, Phidias, Apelles décernent des couronnes que distribue la Gloire. En avant, quatre femmes personnifient l'Art grec et l'Art romain, le Moyen Age et la Renaissance. L'œuvre est claire, d'une belle ordonnance, l'effet décoratif en est heureux, mais la correction en est un peu froide. Si la renommée d'Horace Vernet et de Delaroche a pâli, en revanche ces dernières années ont remis en lumière Chassériau (1819-1856), élève d'Ingres, mais qui sut s'affranchir d'une discipline étroite.

Sa décoration de la Cour des comptes était vraiment une grande œuvre où il montra des qualités de force et de grâce et le sens de la composition. On trouve dans ses tableaux des délicatesses de coloris souvent exquises. De lui procéderont, dans une certaine mesure, Gustave Moreau et Puvis de Chavannes.

Les peintres romantiques. — Aux premiers rangs des adeptes du romantisme se place Ary Scheffer (1795-1858). Né en Hollande à l'époque de la conquête française, élève de Guérin et de Prudhon, c'était un poète à l'âme délicate. Fidèle au goût du jour, il emprunta ses sujets surtout à Dante, à Gœthe, à Schiller (*Francesca de Rimini, Dante et Béatrix, le Larmoyeur*, la série des sujets tirés de *Faust*, etc.). Mais chez lui l'exécution est faible, le dessin lâche, la couleur terne. De plus, comme il fit un usage immodéré du bitume, bon nombre de ses tableaux peuvent à peine être devinés aujourd'hui. Moins célèbre, mais d'un tempérament plus vigoureux, Xavier Sigalon (1788-1837) n'a pas donné tout ce qu'on pouvait attendre de lui. Sa plus belle œuvre, *Locuste empoisonnant un esclave devant Néron* (musée de Nîmes), exposée au Salon de 1824, fit sensation et mérite de rester célèbre par l'énergie de l'expression. Certains furent fameux un jour, comme Devéria, dont la *Naissance d'Henri IV* fut un événement au Salon de 1827. Dans cette composition confuse on voulait voir du génie. Aux novateurs se ralliaient même des élèves de David comme Granet, qui peint avec un si juste sentiment des intérieurs à demi éclairés, des salles de couvents, de châteaux ou des cloîtres. Léopold Robert (1794-1835), né en Suisse, se rattache cependant à l'école française. Il sut se créer un domaine à lui; on allait en Italie pour y étudier des sculptures antiques ou les œuvres de la Renaissance, il y étudia les Italiens eux-mêmes, les pâtres, les brigands, les fêtes populaires : *les Moissonneurs des marais Pontins*, *les Pêcheurs de l'Adriatique* (Louvre). Son dessin est précis, mais son coloris est faux, ses compositions manquent de naturel et la recherche du pittoresque y est trop marquée. Schnetz, bien que directeur de l'académie de France à Rome et gardien officiel des traditions classiques, peignait aussi d'un pinceau ferme et honnête des scènes italiennes.

ORIENTALISTES ET DÉCORATEURS. — Au XVe siècle, avec Gentile Bellini, l'école vénitienne avait déjà compris ce que l'Orient, son éclatante lumière, ses costumes brillants

Cliché Braun, Clément et Cie. Typogravure Georges Petit.

FIG. 199. — H. REGNAULT. — LE GÉNÉRAL PRIM.
(Musée du Louvre.)

et pittoresques pouvaient offrir de merveilleux sujets à des peintres épris de couleur. L'école française du XIXe siècle mit pour ainsi dire en coupe réglée les pays de l'Orient et du Midi. Delacroix avait donné l'exemple, même avant son

voyage au Maroc. Decamps (1803-1860) s'engagea dans cette voie. Élevé à la campagne, en Picardie, il n'eut jamais qu'une éducation artistique incomplète : il dut une partie de sa célébrité à la nouveauté de ses sujets (*Patrouille turque*, *Sortie de l'école turque*, *Boucher turc*, etc.). Il avait l'ambition de la grande peinture, mais ses compositions historiques, telles que la *Défaite des Cimbres*, ont bien moins de valeur que ses petits tableaux où il se montre excellent coloriste. Depuis, l'Orient, l'Algérie, le Maroc n'ont cessé d'être exploités. Parmi ceux qui l'ont fait avec le plus de science, de distinction et de sincérité, je citerai Marilhat, Guillaumet et Fromentin, qui a été en outre un remarquable écrivain et qui a su décrire les paysages du Sahara et du Sahel avec autant de précision qu'il les peignait.

C'est une place à part qu'il convient de faire à Henri Regnault (1843-1871), mort dans la floraison d'un talent qui n'a pu donner toute sa mesure. Grand prix de Rome, ce fut en Espagne, puis au Maroc qu'il prit conscience de lui-même, s'enivrant de lumière et de couleur. Parmi ses œuvres, éclatantes et pittoresques (*Salomé, Exécution à Tanger*), il en est une, le *Portrait du général Prim* (fig. 199) qui est déjà d'un grand maître. Tandis qu'au fond du tableau, emportées dans un furieux mouvement, défilent hurlantes et bigarrées les bandes espagnoles, la figure de Prim, sur son cheval qui se cabre, est superbe d'énergie et d'expression tragique. Regnault a quitté ces beaux pays où s'épanouissait son jeune génie pour venir défendre la patrie menacée; il est mort en soldat, les armes à la main, à Buzenval. Dans l'histoire de notre école sa mémoire restera douloureusement sacrée. Quant à Gustave Moreau (1826-1898), ses œuvres sont d'un art étrange, tout de rêves et de symboles, mêlé de visions antiques et de visions orientales, d'une exécution savante et recherchée; art subtil et dangereux mais dont il est difficile de ne pas subir le charme (œuvres nombreuses au Luxembourg, fig. 200).

L'art des grandes compositions décoratives ne s'est point perdu. Entre tous les noms qu'on pourrait citer, je choisirai celui de Baudry (1828-1886), qui a développé à la voûte et sur les parois du foyer de l'Opéra les fastes de la musique et de la danse, et qui a peint au plafond de la Cour

Cliché Giraudon.

FIG. 200. — G. MOREAU. — L'APPARITION.
(Musée du Luxembourg.)

cassation la *Glorification de la Loi*. Baudry s'est formé par une étude approfondie des grands décorateurs de la Renaissance, des maîtres du dessin comme des maîtres de la couleur; mais il a su donner à ses compositions et à ses figures un caractère moderne, on peut même ajouter parisien. Il a eu au plus haut degré le sentiment de l'élégance et de la grâce. Il convient d'ajouter qu'il a été un portraitiste de premier ordre. Parmi les portraitistes, citons aussi Ricard et Delaunay.

Cl. Manzi, Joyant et Cie

FIG. 201. — BAUDRY. — ENLÈVEMENT DE PSYCHÉ.
(Musée Condé)

LES PAYSAGISTES ET LES RUSTIQUES. — Toutefois, Delacroix mis hors de pair, lorsque les générations suivantes chercheront quelle a été la véritable originalité de l'école française de peinture au XIXe siècle, elles la trouveront sans doute dans le paysage et l'interprétation de la vie rurale qui jusque-là n'avaient tenu que peu de place dans notre art et que l'école de David dédaignait majestueusement. Là les grands artistes abondent, ils forment comme une phalange serrée, et, en dépit de la variété des talents, l'unité d'inspiration et de tendances s'affirme. Nos paysagistes ont pénétré jusqu'à l'âme même de la nature, ils en ont compris tous les aspects, ils l' peinte avec une sincérité et une simplicité d'express qu'on ne retrouve nulle part au même degré, même d

l'école hollandaise. La forêt de Fontainebleau, et notamment le village de Barbizon, fut pour plusieurs d'entre eux leur lieu d'études préféré. Les descriptions et les appréciations ne serviraient guère ici; à peine citerai-je quelques noms, comme ceux de Rousseau, Troyon, Paul Huet, Jules Dupré, Diaz, Chintreuil, Daubigny, etc., sans essayer de marquer, ce qui exigerait de trop longs développements, les caractères du talent de chacun d'eux.

Les maîtres de l'Italie et de la Flandre ont souvent donné

FIG. 202. — MILLET. — LES GLANEUSES.
(Musée du Louvre.)

comme fond à leurs tableaux de piété ou d'histoire, à leurs portraits, des paysages exquis; Poussin a composé des paysages historiques inspirés de la campagne romaine; mais, dans toutes ces œuvres, entre le décor rustique et les personnages, il n'existe point de rapport intime. Chez les Hollandais, très souvent aussi le paysage ne sert qu'à encadrer des scènes de la vie populaire; ou bien encore ils se sont enfermés dans la nature, ils l'ont aimée ou peinte pour elle-même, sans se préoccuper d'y faire figurer l'homme. Nos peintres français ont voulu, au contraire, exprimer la rela-

tion étroite qui existe entre le paysan et la terre sur laquelle il vit et il peine. Tel est notamment le mérite de Mil (1814-1875), dont les œuvres, méconnues de son viv sont aujourd'hui si passionnément recherchées. Millet re duit la nature, la vie rustique telles qu'il les voit, m en comprend toute la beauté sévère et mélancoliqu paysans sont de vrais paysans, mais ils ont du style (fig. Parmi ses œuvres, l'*Angelus* est surtout populaire, grâce pression de sincérité naïve et de mélancolie qui s'en d Que d'autres, comme le *Semeur*, seraient à citer ! On re ces sentiments, sinon la même personnalité, chez d' artistes, comme Jules Breton. Corot (1796-1875), d paysages où il se plaît souvent à introduire des nym des dryades, des figures antiques, unit la vérité de l'im sion à la plus exquise poésie : il ne copie point la natur en dégage l'âme, et ses œuvres sont comme les idylles de peinture. La Normandie, Ville-d'Avray, aux portes de Paris, lui ont offert les sites qu'il traduit par ses colorations grises où la lumière et la brume se mêlent avec tant de finesse et de douceur (fig. 203). Bien différent est Courbet (1819-1877), qui se pose en révolutionnaire tapageur et outrecuidant, mais dont les excentricités de langage et de conduite ne doivent pas faire méconnaître le talent. Classiques et romantiques sont également l'objet de son mépris, il entend fonder l'*école réaliste* et montrer enfin la nature telle qu'elle est. « Je n'ai jamais eu de maître, je suis l'élève de la nature. » Ses paysages, généralement empruntés à la Franche-Comté, son pays, sont, en effet, d'une vérité, d'une vigueur d'effet étonnantes. S'il reproduit des scènes de la vie rurale (l'*Enterrement à Ornans*, au Louvre), sous prétexte de sincérité, il enlaidit plutôt les paysans qu'il y introduit, il accuse à plaisir la vulgarité des types et des attitudes. Enfin, Bastien-Lepage (1848-1884), admirable portraitiste, aborde aussi les sujets rustiques avec l'intention de rendre plus sincèrement l'impression de la lumière ambiante, claire et franche, de ce qu'on appelle le plein air (*les Foins*, au musée du Luxembourg). Ses œuvres sont remarquables par la précision, souvent excessive et minutieuse, de l'exécution.

La peinture de genre. — Le goût de notre époque r la vie intime du passé, saisie dans son mobilier, ses costur s,

Cliché Giraudon.

FIG. 203. — COROT. — LE CHEMIN DE SÈVRES. — (Musée du Louvre.)

ses menus objets, la passion du *bibelot* ont développé la peinture de genre. Un grand maître doit être cité, Meissonier (1815-1891), observateur ingénieux et exact jusqu'à l'extrême minutie, dont le coloris est aussi juste que le dessin serré. Dans son *1814* (fig. 205), il a montré que, en un petit tableau, on peut faire de la grande peinture d'histoire

Cl. Lecadre.

FIG. 204 — COURBET. — LES CASSEURS DE PIERRES.

(Musée de Dresde.)

et traduire comme un fragment d'épopée. Parmi les dessinateurs, quelques-uns ne sauraient être oubliés ici : Charlet, l'élève fidèle de Gros, et Raffet, qui ont fait revivre avec tant de force les souvenirs du premier Empire, Gavarni, dont les caricatures, par la puissance de l'ironie, la hardiesse de l'exécution, touchent au grand art.

d'une fausse originalité ou les caprices de la mode; tout les astreint à ne point se départir de certaines règles de goût, de composition, d'équilibre et d'exécution. Aussi les querelles retentissantes qui ont agité les peintres et les ont divisés en plusieurs camps n'ont pas eu parmi les sculpteurs la même violence.

La sculpture du XVIIIe siècle avait eu souvent un caractère théâtral et conventionnel; alors déjà des maîtres tels

FIG. 206. — DAVID D'ANGERS. — FRONTON DU PANTHÉON.

que Pigalle avaient voulu réagir par l'étude des œuvres antiques. Sous la Révolution, l'influence de David avait fortifié ces tendances. Puis était venu l'Italien Canova, qui avait donné à l'imitation des œuvres de l'antiquité un caractère sensuel et maniéré. Au commencement du siècle, son action se fait sentir en France, surtout chez Pradier (1792-1862), qui procède de lui bien plus que de son maître Lemot. En dépit de la réputation dont il a joui, Pradier est un habile praticien bien plus qu'un artiste. Ainsi que l'a dit un de ses confrères, Préault, « il a eu la main d'un sculpteur, non le cerveau ». Il n'a ni la fièvre de l'invention, ni l'énergie de l'expression, ni la précision de la forme. C'est un païe si l'on veut, mais un païen de décadence, qui voit

l'antiquité surtout le côté mièvre et voluptueux, ainsi que l'attestent les sujets mêmes qu'il traite : *les Trois Grâces*, *Cyparisse*, *Phryné*, *la Poésie légère*, etc.

Avec David d'Angers (1788-1856) commence vraiment une école nouvelle. Il doit sa gloire, non seulement à ses œuvres, mais à ce qu'il fut un chef d'école. Il prétendit rompre avec les traditions et faire de la sculpture moderne. Sorti du peuple (il était fils d'un sculpteur sur bois), né avec la Révolution, il fut tout pénétré de son esprit, et ses convictions politiques aident à comprendre son talent. Quand il arriva à Paris, à pied, portant son bagage au bout d'un bâton, il dut gagner péniblement sa vie. David, le peintre, le protégea, le mit à même de continuer ses études; en 1811, il remporta le prix de Rome. Il trouva l'Italie éprise de Canova. Ce style pseudo-antique, mais sans force et sans vérité, ne pouvait convenir à son vigoureux tempérament. Après l'Italie, il vit l'Angleterre où on lui offrit de sculpter un monument commémoratif de Waterloo; il refusa avec indignation et revint en France.

FIG. 207. — RUDE. — LA MARSEILLAISE.

La plupart des œuvres de David sont des statues, des b tes, des médaillons qui représentent soit ses contempo- r s, soit des grands hommes du XVIIe, du XVIIIe siècle (sta- tu de Condé, de Corneille, de Fénelon, de Racine, du

général Foy, de Cuvier, d'Armand Carrel, etc.). Il entend introduire dans la sculpture les types, les costumes, les attitudes de l'homme moderne. Volontiers même il les exagère avec le parti pris de l'esprit de système. Ses médaillons, dont quelques-uns sont des œuvres de premier ordre, forment comme une riche galerie des hommes célèbres de la première moitié de ce siècle.

Son ouvrage le plus fameux est le fronton du Panthéon (fig. 206), rendu en 1830 à la destination que lui avait assignée la Révolution. La composition de David traduit l'idée qu'indique l'inscription : « Aux grands hommes la patrie reconnaissante ». Au centre, une belle figure de la France distribue les couronnes, mais le reste de l'œuvre prête fort aux critiques. Exclusif, par conviction politique, David n'a voulu introduire dans son fronton, à l'exception de Fénelon, que les grands novateurs du XVIIIe siècle ou les hommes de la Révolution. Au point de vue de l'exécution, il a adopté strictement le costume moderne, mais les shakos fantastiques des guerriers de l'Empire, les bonnets des magistrats tiennent trop de place et ne sont pas d'un heureux effet; en outre, les proportions des figures sont souvent incorrectes.

Quand vint la Révolution de 1848, David s'y jeta avec ardeur. Il fut maire du XIe arrondissement, député à l'Assemblée constituante. Au coup d'État, il quitta la France, il visita la Grèce, pour laquelle il avait sculpté le monument de Botzaris, le héros de l'indépendance grecque, puis revint mourir à Paris. En résumé, ce fut un artiste viril, puissant, mais incomplet. Le sentiment juste et délicat du beau lui a souvent manqué; où il excelle, c'est à rendre le caractère moral des types individuels.

Rude (1784-1855), né à Dijon, a plus d'une analogie avec David d'Angers. Après le retour des Bourbons, il abandonne la France et va retrouver à Bruxelles le peintre David exilé. Il y vit de travaux de décoration, revient à Paris en 1827. C'est un artiste passionné et convaincu, méditant et lisant beaucoup, ne prodiguant pas ses œuvres parce qu'il y pensait et y travaillait longuement. Il suffit d'en citer une qui lui assure l'immortalité, le grand haut-relief de l'arc de l'Étoile, connu sous le nom de *la Marseillaise* (fig. 207)

Cliché Giraudon.

FIG. 208. — CARPEAUX. — LA DANSE
(Façade de l'Opéra)

qui représente le *Départ pour la guerre*. Quelques guerriers marchent à grands pas, emportés par un mouvement superbe; l'un d'eux, dans la force de l'âge, à la physionomie ardente et virile, entraîne un jeune homme, presque un enfant, auquel il semble parler de la patrie qui l'appelle; celui-ci, serrant son glaive, relève sa tête tout illuminée d'enthousiasme et d'espérance juvénile. Au-dessus plane la figure de la Guerre, aux traits convulsés, d'une horreur tragique; elle pousse le furieux chant de combat. Tout un faisceau d'armes, de drapeaux aux longs plis forme le fond de la composition. Jamais l'art n'a exprimé avec plus de grandeur ni de sincérité le dévouement à la patrie, et c'est l'âme même de la France qui palpite dans cette œuvre de génie. Quant à Préault, le plus romantique des sculpteurs, épris de passion, l'exécution est chez lui trop inférieure à l'imagination.

Carpeaux (1827-1875), né à Valenciennes, appartient aussi à la famille des maîtres énergiques et sincères. Élève de Rude, prix de Rome en 1854, il veut contraindre le marbre à rendre toutes les fougues du mouvement. Nulle part son talent ne s'est affirmé avec plus de franchise que dans son groupe de *la Danse* (fig. 208) pour le nouvel Opéra. Si les puristes se sont effarouchés de l'allure et des formes des bacchantes qu'il entraîne en ronde autour d'Apollon, cette sculpture débordante de vie et de passion force l'admiration. Parmi ses plus belles œuvres, il faut citer encore son groupe de *Flore* (Louvre), et sa fontaine de la place de l'Observatoire qui représente les *Quatre parties du monde soutenant le globe*.

Barye (1795-1875), bien qu'il ait traité plus d'une fois avec talent la figure humaine, est avant tout un animalier. Nul, on peut le dire, n'a rendu avec plus d'énergie et de vérité les types des grands fauves, le lion, le tigre.

Tous les artistes qu'on vient de nommer ont des traits communs : tous ont un talent vigoureux jusqu'à l'outrance; tous, rompant avec les conventions du beau académique, sont tourmentés par la passion de la réalité; ils violent en quelque sorte le marbre et le bronze pour le faire vi Mais l'école française compte aussi des sculpteurs d'un lent plus harmonieux, d'un goût plus doux et plus dél

Tel a été Chapu (mort en 1891), dont la *Jeanne d'Arc*, la *Jeunesse*, pour le monument d'Henri Regnault (fig. 209), sont des chefs-d'œuvre de simplicité et de grâce.

FIG. 209.
CHAPU. — MONUMENT D'HENRI REGNAULT.
(École des Beaux-Arts.)

L'ARCHITECTURE. — De tous les arts, l'architecture, il faut l'avouer, est celui qui, au siècle dernier, a su le moins s'incarner dans des formes originales. Jamais peut-être les architectes n'ont été plus savants, plus curieux de nouveautés; mais, de tous les monuments importants qui se sont élevés de nos jours, il serait difficile de dégager un type qu'on puisse considérer comme le propre de l'architecture du XIXe siècle. On s'est inspiré à la fois de la Grèce, de Rome, du moyen âge, de la Renaissance, de l'Orient; on a tenté, dans l'ornementation comme dans la construction, les combinaisons les plus ingénieuses et les plus imprévues; mais rien n'a été inventé qui caractérise notre école, comme les ordres, l'architecture grecque, la croisée d'ogives et l'arc-boutant, l'architecture

gothique. Il y a lieu cependant de signaler le rôle plus important du fer dans l'architecture.

Parmi les architectes, on peut citer de préférence Blouet, qui a terminé l'arc de l'Étoile, Visconti (tombeau de Napoléon Ier aux Invalides, nouveau Louvre), Labrouste (bibliothèque Sainte-Geneviève, la grande salle de la Bibliothèque nationale), Baltard (les Halles centrales, Saint-Augustin), Théodore Ballu (église de la Trinité), Lefuel (nouveau Louvre), etc. Toute une école s'est formée qui s'est adonnée à l'étude et à la restauration des monuments du moyen âge. Lassus et Viollet-le-Duc en ont été les chefs, ils ont travaillé ensemble à la restauration de Notre-Dame de Paris, de la Sainte-Chapelle, de Saint-Germain-l'Auxerrois. Viollet-le-Duc (1814-1879) a restauré de son côté le château de Pierrefonds, près de Compiègne, qui est devenu comme un modèle reconstitué de l'architecture militaire de la fin du moyen âge, les remparts de Carcassonne, etc. Il a consigné le résultat de ses longues études dans le *Dictionnaire d'architecture française du XIe au XVIe siècle,* et dans le *Dictionnaire du mobilier français,* qui, par la richesse et la précision des dessins autant que par le texte, constituent un précieux répertoire pour l'histoire de l'art du moyen âge.

De tous les monuments élevés sous le second Empire, le nouvel Opéra, œuvre de Charles Garnier, est le plus intéressant : ce n'est pas qu'on y trouve des formes architecturales vraiment nouvelles, mais, par sa belle allure décorative, par l'emploi ingénieux et riche de matières de diverses couleurs, par l'ordonnance heureuse et aisée des dispositions intérieures, il présente une originalité réelle.

Bibliographie.

Henry Marcel, *la Peinture française au XIXe siècle, Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts,* 1905. — Bénédite, *les Beaux-Arts au XIXe siècle,* 1904. — *Le Musée d'art, Histoire générale de l'art au XIXe siècle,* 1907, chez Larousse. — Ch. Blanc, *Histoire des peintres,* école française. — *Histoire générale* publiée sous la direction de Lavisse et Rambaud, t. X, XI, XII (André Michel), 1898-1901. — André Michel, Gonse, etc., *les Chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle,* 1892.

Muther, *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*, 1893-1897. — *Histoire de la littérature française*, sous la direction de Petit de Julleville, t. VII, ch. xv; *l'Art français dans ses rapports avec la littérature au XIXe siècle* (Rocheblave), 1899. — Delacroix, *Journal*, 1893-1895; *Questions sur le Beau; Variations du Beau; Lettres.* — Gustave Planche, *Portraits d'artistes*, 1853; *Études sur l'école française*, 1855; *Études sur les arts*, 1855. — Th. Gautier, *Histoire du Romantisme; les Beaux-Arts en Europe*, 1855; *Salons.* — Rosenthal, *la Peinture romantique de 1815 à 1830*, 1900. — Th. Silvestre, *les Artistes français.* — Thoré, *les Peintres du XIXe siècle.* — Chesneau, *la Peinture française au XIXe siècle; Peintres et statuaires romantiques*, 1880. — Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, 1899. — André Michel, *Notes sur l'art moderne*, 1896. — Émile Michel, *les Maîtres du paysage*, 1906. — Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux*, 1870. — Tourneux, *Delacroix devant ses contemporains*, 1886. — Moreau, *Delacroix et son œuvre*, 1873. — Robaut et Chesneau, *Œuvre complète d'Eugène Delacroix*, 1885. — Jouin, *David d'Angers*, 1878. — De Fourcaud, *Rude*, 1904. — Gréard, *Meissonier*, 1897. — Chesneau, *Carpeaux*, 1880. — D'Ideville, *Courbet*, 1878. — Riat, *Gustave Courbet, peintre*, 1906. — Moreau-Nélaton, *Histoire de Courbet et de ses œuvres*, 1905. — Camille Lemonnier, *Courbet et son œuvre*, 1878. — Arsène Alexandre, *Barye.* — Dans la collection *les Artistes célèbres*: Véron, *Delacroix*; — Bertrand, *Rude*; — Roger Marx, *Regnault*; — Clément, *Decamps*; — Roger Milès, *Corot*; — Forgues, *Gavarni*; — Lhomme, *Charlet, Raffet.* — Dans la collection *les Grands artistes*: Momméja, *Ingres*; — Marcel, *Millet.* — Rosenthal, *Géricault*, 1905, collection *les Maîtres de l'Art.* — La *Gazette des Beaux-Arts* contient, pour toute cette période, de nombreux articles, qu'il est impossible de citer tous ici, souvent fort importants : cf. les tables de ce recueil.

CHAPITRE III

L'ART CONTEMPORAIN. — LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES.

SOMMAIRE. — Bien qu'il soit difficile d'apprécier équitablement l'art contemporain, on peut dire cependant qu'il s'est développé en France avec éclat. La peinture, surtout, offre une grande variété dans ses manifestations. A côté des artistes de talent qui ont maintenu les meilleures traditions de l'école française, d'autres ont cherché, avec une audace souvent heureuse, à renouveler l'observation et la représentation de la nature : tels ceux qui ont formé l'école impressionniste. En sculpture, l'art français garde toujours le premier rang.

Parmi les écoles étrangères, l'école anglaise et l'école allemande sont celles dont il est intéressant de suivre l'évolution. Mais, dans bien d'autres pays, en Belgique, en Hollande, aux États-Unis, travaillent des artistes d'un talent personnel.

DIFFICULTÉ D'APPRÉCIER L'ART CONTEMPORAIN. — Il est malaisé d'essayer de donner en quelques pages une idée générale de l'art contemporain. Non seulement nous sommes trop mêlés aux hommes et aux œuvres et le recul nous manque qui permettrait d'en juger exactement, mais cet art même nous apparaît singulièrement complexe. Il est, à cet égard, l'image même de la société où il se développe, si variée dans ses manifestations, si divisée, qu'il s'agisse d'idées philosophiques, morales, politiques ou sociales. Toutefois cette diversité même, où des esprits chagrins ne veulent voir qu'incohérence et anarchie, est un élément de vie pour l'art comme pour la société.

LA PEINTURE. LE PORTRAIT. — De tous les arts, la peinture est celui qui, de nos jours, se développe avec le plus d richesse et qui fixe le plus l'attention du public. Cette vogu se manifeste par la multiplication des salons, des expositior

Cliché Giraudon.

FIG. 210. — BONNAT. — LE CARDINAL LAVIGERIE.
(Musée du Luxembourg.)

ù afflue la foule. En effet, la peinture se prête mieux que
out autre art à la multiplicité de nos idées et de nos senti-

ments, elle suit plus rapidement et plus fidèlement les variations incessantes du goût. On ne saurait ici nommer tous les peintres contemporains qui ont fait preuve de talent ou d'originalité; on devra se contenter de signaler

Neurdein frères, phot.

FIG. 211. — HENNER. — IDYLLE. — (Musée du Luxembourg.)

ceux qui caractérisent avec le plus de netteté les aspects divers et multiples de la peinture.

Il en est qui représentent la tradition, — qu'il ne faut point confondre avec la routine, — c'est-à-dire qui, tout en montrant de la personnalité, se rattachent plus claireme

Neurdein frères, phot.

FIG 212. — PUVIS DE CHAVANNES. — SAINTE GENEVIÈVE MARQUÉE DU SCEAU DIVIN (Panthéon.)

à la grande famille des artistes des époques antérieures. Pour prendre un exemple, le portrait qui, chez les romantiques, n'occupait qu'une place secondaire, est une des forces et une des gloires de notre école contemporaine. En tête, se place Bonnat qui, avec tant de vigueur sévère, tant de pénétration, a reproduit les traits des hommes politiques, des savants, des littérateurs de notre temps (fig. 210). Bien différent de lui, Carolus Duran est un portraitiste somptueux, qui excelle dans les portraits de femmes, habile aux beaux jeux des étoffes qui chatoient, aux colorations riches et chaudes. Fantin-Latour (1836-1904), dans ses plus belles œuvres, groupe autour d'une table, d'un chevalet, des littérateurs, des artistes, animés d'une même pensée, d'un même sentiment (*l'hommage à Delacroix, l'Atelier des Batignolles,* Luxembourg), ou bien encore les membres d'une famille calmes et recueillis dans la paix de la vie domestique. Ses portraits sont de nobles et graves compositions dont le coloris est en quelque sorte d'une chaleur contenue. Que d'autres à nommer : Aimé Morot, Paul Dubois, Benjamin Constant, Humbert, Ferrier, Lefebvre, Machard, Weerts, etc. !

L'idéalisme conserve ses fidèles : Hébert, dans sa verte vieillesse, continue à donner à ses figures le charme mélancolique et mystérieux qui fit le succès de *la Malaria;* Henner (1829-1905), n'a guère traité qu'un sujet, mais il l'a traité avec un grand charme : la beauté de la chair laiteuse dans l'ombre d'un paysage crépusculaire (fig. 211). Gérôme (1824-1904) a été un dessinateur précis, habile à traduire tantôt l'histoire, tantôt l'Orient en scènes anecdotiques qui plaisent à la curiosité du public. Tissot a voulu renouveler l'art religieux en séjournant en Palestine et en s'efforçant, avec une excessive précision, de replacer les scènes de la vie du Christ dans leur milieu réel. Mais il y a plus de poésie dans les grandes compositions où Dagnan-Bouveret a traité, après Léonard de Vinci, après Rembrandt, *la Cène* et *les Pèlerins d'Emmaüs.* Bouguereau (1825-1905) s'est constitué le conservateur officiel des mythologies, des allégories, des tableaux de piété.

La peinture décorative et historique. — La peint[illegible] décorative et historique s'est renouvelée : la décoration [illegible] grands édifices, tels que le Panthéon, la Sorbonne, l'Hô[illegible]

de Ville, la grande salle du Capitole de Toulouse, etc., lui a fourni un champ d'action. Un artiste d'un très noble génie, Puvis de Chavannes (1824-1898), y a fort contribué. Il a su,

FIG. 213. — MANET. — LE BON BOCK. — (Collection J.-B. Faure.)

dans de vastes compositions, d'une harmonie grave et sereine, d'une simplification voulue, grouper des figures aux attitudes expressives. Certaines sont de véritables poèmes philosophiques, mais bien différentes des anciennes allégo-

ries, car l'idée y prend corps et devient vivante sans artifices conventionnels. Les tons même, volontairement restreints et discrets, sont ceux qui conviennent à la peinture murale (*la Vie de sainte Geneviève,* au Panthéon (fig. 212), peintures de l'amphithéâtre de la Sorbonne, des musées d'Amiens, de Lyon, de Marseille, de Rouen, de l'Hôtel de Ville de Paris, etc.).

Jean-Paul Laurens (*Mort de sainte Geneviève,* au Panthéon; peintures à l'Hôtel de Ville de Paris, décoration de la grande salle du Capitole de Toulouse) montre un talent loyal et sincère dans l'interprétation de l'histoire. Cormon, dans ses peintures du Muséum, a restitué avec vigueur et poésie la jeunesse de l'humanité barbare. Merson applique à la reconstitution du passé une ingéniosité élégante et un sentiment très juste et très fin des époques artistiques antérieures (peintures de l'Opéra-Comique). Flameng a le goût des compositions pittoresques, tandis que Detaille a recueilli l'héritage des peintres militaires (*le Rêve, la Reddition d'Huningue,* au Luxembourg). Nos artistes comprennent que, dans une société démocratique, les labeurs de la classe ouvrière peuvent, aussi bien que l'histoire, fournir matière à la grande peinture : dans cet ordre d'idées, *les Saisons, le Travail,* d'Henri Martin, *le Retour de la mine* de Jean-Paul Laurens, aux Salons de 1903 et 1904, doivent être signalés.

Le paysage. — Harpignies, Français, Émile Michel ont continué de nos jours les traditions de l'école de Barbizon. Cazin, mort récemment, a su donner aux humbles et monotones paysages du Nord une poésie mélancolique; nul n'a mieux rendu que lui la tristesse qui s'y répand à l'heure où s'éteint le crépuscule et où tout s'estompe dans la nuit. Billotte reproduit la banlieue parisienne dans le deuil des jours d'automne et d'hiver. Tattegrain est le peintre des mers du Nord, brumeuses et menaçantes, tandis que Montenard et Olive font vibrer dans toute leur intensité joyeuse le ciel ardent du Midi, les flots bleus de la Méditerranée et les routes poudreuses de la Provence. L'Orient conserve ses fidèles, Benjamin Constant, Clairin, Dinet, Buffet, et Ziem continue à célébrer par ses vives couleurs les splendeurs de Venise. En province, à Lyon, a travaillé une école de peintres (Grobon, Chenu, Seignemartin, Vernay) vraiment

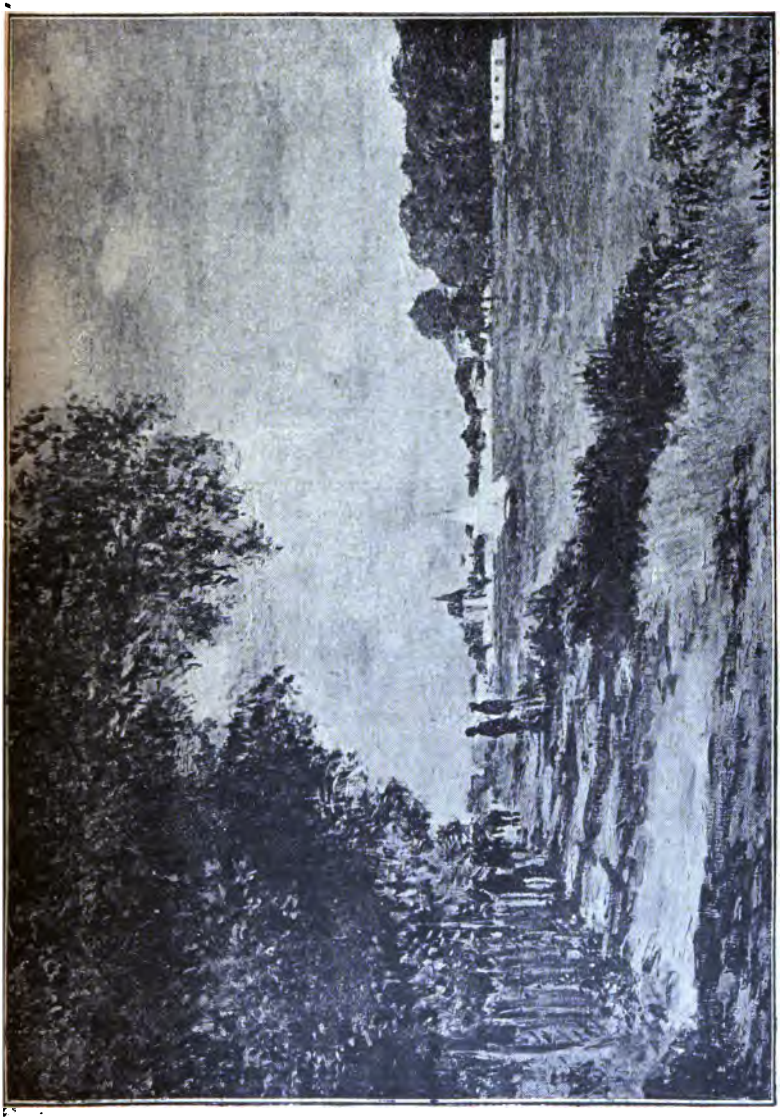


FIG. 214. — CLAUDE MONET. — ARGENTEUIL.

originale par sa fidélité au terroir. Les paysages où Car-

FIG. 215. — DEGAS. — DANSEUSE-ÉTOILE.
(Musée du Luxembourg.)

rand a reproduit avec une sincérité délicate et juste les aspects de la campagne lyonnaise, les chaudes aquarelles de

Ravier, d'une si large facture, sont des œuvres de maîtres.

FIG. 216. — RENOIR. — LA PENSÉE.

L'IMPRESSIONNISME. — C'est dans l'étude de la lumière que l'école contemporaine a surtout innové. Tandis que

Roll, Gervex, Lhermitte, Raphaël Colin continuent les traditions du plein air, d'autres étaient allés plus loin. L'école impressionniste, longtemps méconnue, ridiculisée et proscrite, a aujourd'hui conquis droit de cité dans l'histoire de l'art. Par le choix de ses sujets elle a voulu réagir tout à la fois contre l'esprit classique et contre l'esprit romantique; par la façon de les traiter, contre le dessin et contre le coloris conventionnel. Elle est naturaliste, elle entend reproduire les scènes, les personnages, les paysages, les objets tels qu'ils lui apparaissent réellement, à l'occasion, les plus vulgaires, et par là elle se rattache au réalisme de Courbet; elle entend aussi les placer dans la lumière vraie, avec les tons qui leur sont propres, par là elle se rattache aux partisans du plein air et à Delacroix qui écrivait : « La chair n'a sa vraie couleur qu'en plein air et surtout au soleil... de là la sottise des études d'atelier. » Ses origines remontent à 1860 environ, elle s'affirme en 1863 au Salon des Refusés.

L'impressionnisme procède de ce principe que la distinction entre le dessin et la couleur est fausse, que les formes et les tons n'existent point en eux-mêmes, que la lumière les varie et les transforme à l'infini. « Le personnage principal d'un tableau, disait Manet, c'est la lumière. » Il n'y a pas d'objets qui soient par essence noirs, verts ou bleus, les ombres même ne sont pas noires, mais elles varient selon la façon dont elles sont pénétrées par la lumière ou par les reflets des objets environnants, elles sont colorées. C'est d'ailleurs une erreur que de chercher à rendre la variété des tons par de subtils mélanges de couleurs sur la palette; le peintre doit procéder par des taches franches, lumineuses, juxtaposées les unes aux autres, mais qui s'influencent réciproquement. On en arrivera même à ne plus les mélanger sur la toile, à les y placer par points, par virgules. De là ces variétés de l'école nouvelle, le *tachisme* et le *pointillisme*[1].

Edouard Manet (1832-1883) en a été le véritable chef. Les Espagnols, Velazquez, Ribera, Goya ont été ses pre-

1. On pourrait d'ailleurs en rechercher fort loin les origines. Au XVIIIe siècle, Reynolds remarquait que Gainsborough peignait par « taches et balafres ».

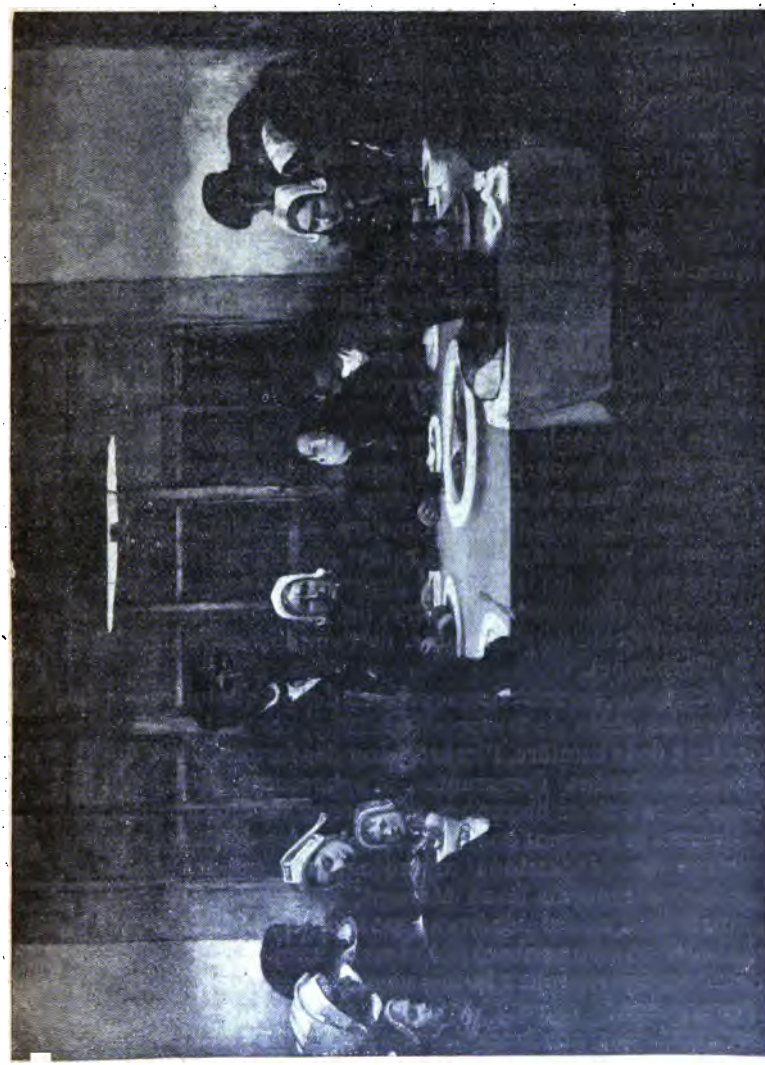
Cliché Manzi, Joyant et Cie.

FIG. 217. — BESNARD. — PORTRAIT DE THÉATRE.

miers maîtres, et bon nombre de ses œuvres en attestent l'influence profonde. L'*Olympia* (Musée du Luxembourg), exposée au Salon de 1865, y fit scandale. En 1867, il soumettait au public cinquante toiles et, en tête du catalogue, plaçait une sorte de manifeste. « C'est l'effet de la sincérité de donner aux œuvres un caractère qui les fait ressembler à une protestation, alors que le peintre n'a songé qu'à rendre son *impression.* » De là le nom, d'ailleurs mal choisi, d'*impressionnisme. Le Bon bock* (fig. 213), *le Bar des Folies-Bergère,* bien d'autres tableaux encore, malheureusement dispersés dans des collections particulières, permettent de juger son talent original et vigoureux.

Claude Monet est le paysagiste par excellence de la nouvelle école. Il se plaît, choisissant un même coin de paysage, ou un même monument, à le reproduire aux diverses heures de la journée et à noter toutes les variations d'aspect qu'y introduisent les jeux successifs de la lumière (ainsi ses séries des vues de la Tamise, de la Cathédrale de Rouen). Il a emprunté ses motifs aux régions les plus diverses et il en a dégagé les caractères avec une singulière puissance. Il juxtapose par taches, par hachures des tons francs et violents qui, à distance, s'unissent dans une impression d'ensemble juste et harmonieuse. Et partout dans son œuvre éclate et vibre la lumière. Les mêmes tendances, des qualités analogues se retrouvent chez Sisley, Pissarro. Les uns et les autres délaissent les vastes horizons, les nobles ordonnances du paysage classique, les effets pittoresques du paysage romantique; ils se restreignent le plus souvent à quelque humble coin de campagne normande ou de banlieue parisienne, sans grandeur, sans poésie, même d'aspect banal, mais ils en rendent avec une remarquable précision le caractère intime et l'atmosphère (fig. 214).

A Manet se rattachent encore Degas, Caillebotte, peintres de scènes populaires ou ouvrières. Degas, dans ses études de danseuses (fig. 215), de femmes, montre de remarquables qualités d'exécution en même temps qu'une observation satirique. Dans les portraits de Renoir s'accuse le parti pris de sacrifier de plus en plus le détail à une impression d'ensemble, à un jeu de tonalités générales (fig. 216). Bert Morisot se distingue par la légèreté et la clarté de sa tou



Cliché Giraudon.

FIG. 218. — COTTET. — AU PAYS DE LA MER. (Musée du Luxembourg.)

ste et fine. Quant aux œuvres de Cézanne, en dépit de ses mirateurs et de ses disciples, il est difficile d'en saisir

les mérites, tandis qu'il est trop facile d'y constater l'ignorance technique et la gaucherie.

Influence de l'impressionnisme. — Sans doute l'impressionnisme n'a pas enfanté des génies. Mais il a rendu le grand service d'ouvrir les yeux à la lumière vraie : « On pensera ce qu'on voudra de sa peinture, disait Alexandre Dumas fils en parlant de Manet; il a trouvé l'école française obscure et blafarde; il la laisse la fenêtre ouverte dans le grand jour. »

Son influence a été grande. On la retrouve dans les tableaux, les illustrations, les dessins de Raffaelli, de Renouard, de Steinlen; dans les affiches si franches et si vives de Chéret, dans les images en couleur d'Henri Rivière où le caractère dominant des paysages est dégagé avec une simplicité si sincère. Elle s'est exercée avec force en Belgique, en Amérique, en Espagne.

Un des exemples les plus notables qu'on en puisse citer, c'est celui de Besnard, nourri cependant des traditions académiques. Besnard est passé dans le camp des novateurs, non pas en disciple, mais en maître, cherchant à rendre sur les chairs, sur les étoffes les reflets des rayons du jour, des lueurs du feu, de la lampe, avec une audace qui parfois déconcerte (*Portrait de théâtre*, fig. 217; peintures décoratives de l'École de pharmacie, de l'amphithéâtre de chimie à la Sorbonne).

Toutefois, une réaction se produit depuis quelques années, contre les excès de l'impressionnisme, contre les subtilités des jeux de la lumière, l'imprécision des formes. On s'éprend d'œuvres moins fulgurantes, d'apparences plus solides, comme les scènes bretonnes de Cottet et de Simon, aux tons puissants et souvent sombres, aux ombres denses (fig. 218); comme les évocations mythologiques ou les paysages méditerranéens de René Ménard, d'une si belle couleur ambrée et d'une si pénétrante poésie. On admire aussi ces tableaux où, d'une obscurité mystérieuse, Carrière dégage à demi des figures tout à la fois vagues de contours et précises d'expression, mères, enfants, groupes familiaux, qui éveillent dans nos âmes des sentiments de mélancolique et intime tendresse (fig. 219). Après s'être épris de plein air et de vives couleurs, aujourd'hui, on s'arrête plus volontiers aux Salons devant ces scènes familières que Bail

éclaire d'une lumière à la fois discrète et chaude, ou devant les intérieurs de Prinet aux tonalités fines et grises. Ceux-ci sont déjà célèbres, mais il en est d'autres, jusqu'ici

J.-E. Bulloz, édit.

FIG. 219. — CARRIÈRE. — LA FAMILLE (groupe central) (Luxembourg)

moins connus de la foule, dont le talent original révèle de véritables maîtres.

La gravure, qui au XVIIe et au XVIIIe siècle a produit en France de si belles œuvres, n'a point déchu de notre temps : il suffit de nommer des artistes tels que Gaillard, Jacquemart, Patricot, Jules et Achille Jacquet, Flameng, Legros, Buhot,

Desboutin, qui, parfois, par d'heureuses initiatives, ont renouvelé les anciens procédés. Mais en outre, à côté de ces procédés, burin, bois, eau-forte, d'autres ont apparu. La photographie elle-même est devenue une province de l'art. Elle est pour les artistes un précieux auxiliaire; entre les mains de savants, comme Marey, elle permet de pénétrer dans ses moindres détails la physiologie des mouvements et de décomposer jusqu'au vol des oiseaux. Elle répand et popularise la reproduction des œuvres d'art. Mais en outre, parmi ceux qui s'y adonnent, il en est qui, par le choix des sites ou des sujets, par l'habileté de la technique, deviennent de véritables artistes. La photographie d'ailleurs est encore loin d'avoir atteint son plein développement : que ne peut-on attendre de la découverte de la photographie des couleurs ?

La sculpture. — On a raillé quelquefois la statuomanie qui sévit de notre temps. Elle a du moins été favorable à la sculpture, si elle a eu pour conséquence de célébrer, parfois avec excès, des gloires modestes.

Le doyen de nos maîtres sculpteurs contemporains, Guillaume, est un penseur autant qu'un artiste (*les Gracques, buste de Mgr Darboy,* au Musée du Luxembourg). Paul Dubois allie l'élégance à la vigueur (*le Chanteur florentin; Tombeau de Lamoricière,* à Nantes; *Jeanne d'Arc,* à Reims; *le Connétable de Montmorency,* à Chantilly). Frémiet excelle aux statues équestres (*Jeanne d'Arc,* de la place des Pyramides) et aux figures d'animaux. A ce groupe se rattachent encore Barrias, Coutan, Saint-Marceaux, Delaplanche, Tony Noël, etc., qui, sous des aspects divers, représentent les traditions de la sculpture française.

Toulouse a été de notre temps le berceau de toute une école de sculpteurs. A leur tête Falguière, gai, robuste, vivant, épris de fortes et belles formes (son *Saint Vincent de Paul,* ses *Diane* sont parmi ses meilleures œuvres). Mercié à ses débuts a subi l'influence heureuse des maîtres florentins du xve siècle, mais en faisant preuve auss[illegible] d'une originalité élégante : ses premières œuvres, le *Da*[illegible] l'admirable groupe *Gloria victis* (fig. 220) produisirent [illegible] vive impression: depuis, des monuments comme le *T*[illegible]

Cliché Giraudon.

FIG. 220. — MERCIÉ. — GLORIA VICTIS.

beau de Michelet, au Père-Lachaise, la stèle en mémoire de Mme Charles Ferry au Luxembourg, *le Génie des arts,* au-dessus du guichet du Louvre, ont confirmé sa gloire. Marqueste, d'un talent si sobre et si bien ordonné, Puech, Idrac, Injalbert, d'autres encore honorent l'école toulousaine.

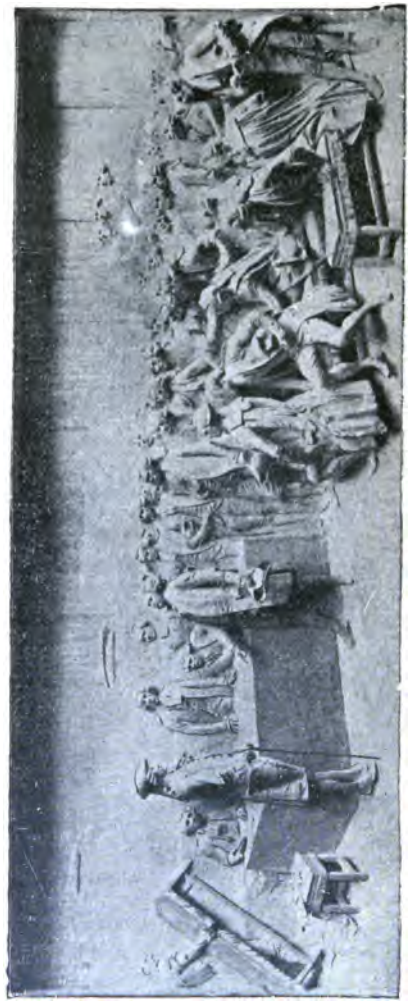


FIG. 221. — DALOU. — MIRABEAU APOSTROPHANT DREUX-BRÉZÉ. (Chambre des députés.)

Un autre groupe comprend ceux qui se sont formés plus en dehors des traditions. Dalou, ardent, inquiet, rebelle aux conventions, artiste probe et vigoureux, a été de cœur le sculpteur de la République; dans des œuvres comme le bas-relief de bronze où il a représenté *Mirabeau apostrophant Dreux-Brézé* (fig. 221) [Chambre des députés], le *Triomphe de la République* (place de la Nation), il a mis toute son âme. Il a fait des busts admirables de vie. Bartholomé, dans son *Monument à la mémoire des morts* (fig. 222), placé à l'entrée du Père

Lachaise, a exécuté une des œuvres les plus sincères, les

Cliché Giraudon.

FIG. 222. — BARTHOLOMÉ. — MONUMENT EN MÉMOIRE DES MORTS. (Père-Lachaise.)

us poignantes, qui soient jamais sorties de la pierre.

Parmi les sculpteurs contemporains, il n'en est pas de plus discuté que Rodin qui compte des admirateurs fanatiques et des détracteurs sans pitié. Si certaines de ses œuvres inquiètent ou déconcertent, d'autres sont remarquables par le don d'exprimer la vie, la passion, par le modelé. Le *Monument de Victor Hugo*, le *Balzac*, *les Bourgeois de Calais* (fig. 223), *le Penseur*, *le Baiser* ont surtout, à des titres divers, attiré l'attention.

La gravure en médailles. — Notre époque a vu se former une admirable école de médailleurs. Chaplain dans ses effigies rend les traits des personnages avec une admirable précision et fait preuve d'un talent vigoureux et sobre. Roty est un novateur; sur le champ étroit d'une médaille il développe des compositions d'un sentiment poétique et intime, bien éloignées des anciennes allégories, et où la finesse des détails s'allie heureusement à la netteté de l'ensemble (médaille du mariage; médaille commémorative de Carnot [fig. 224]; médaille commémorative du cinquantenaire de l'Ecole d'Athènes; *Pasteur; In labore quies*, etc.). Daniel Dupuis a exécuté des médailles qui se distinguent par l'élégance facile et la grâce, notamment *la Source*. Bien d'autres, Bottée, Patey, Vernon, Alphée Dubois, etc., seraient à nommer.

Parmi les productions de l'art décoratif, les bijoux de Lalique ont conquis une vogue fort méritée, grâce à leur art subtil qui mêle l'or mat, les gemmes, les perles dans des combinaisons d'une coloration voluptueuse. Les belles œuvres d'orfèvrerie de Froment-Meurice, de Falize, les bronzes de Barbedienne sont justement réputés. L'industrie des faïences, des grès cérames produit des œuvres intéressantes. La manufacture de Sèvres renouvelle et perfectionne ses procédés; même les procédés anciens changent d'aspect sous la main d'artistes originaux : les gracieuses danseuses de Léonard (fig. 225), où l'élégance moderne se marie à la beauté antique, ont excité une vive admiration à l'exposition universelle de 1900. Par contre, notre mobilier manque de personnalité; on oscille de la Renaissance au style Louis XVI, en passant par le Louis XIV et le Louis X le style du premier Empire a même eu un regain de mc le *modern style* jouit d'une vogue qui sera sans dout

L'Œuvre de Rodin, J.-E. Bulloz, édit.

FIG. 223. — RODIN. — LES BOURGEOIS DE CALAIS.

courte durée. Cependant Nancy est devenu le centre d'une véritable école de l'art du mobilier. Le mérite en est dû surtout à Émile Gallé. Verrier et ébéniste, il a su notamment tirer de la flore des motifs qu'il a interprétés avec une imagination poétique. Les mêmes qualités se retrouvent dans les productions de Daum et de Majorelle.

L'ARCHITECTURE. — On a beaucoup construit en France depuis trente ans, — monuments publics et habitations privées, — mais dans ces constructions nouvelles on ne peut dire que se soit formulé un style vraiment original. A l'exposition de 1889 l'architecture en fer, dont les progrès avaient été lents, eut un jour de triomphe. Dutert, dans la Galerie des machines, Formigé, dans les grands palais latéraux, l'avaient employée avec franchise et audace. Il restait à progresser dans cette voie, notamment à trouver le genre de décoration qui convient à la construction en fer. Au contraire, l'exposition universelle de 1900 marqua, à cet égard, un recul. Le fer, là où on l'employa, fut le plus souvent masqué sous le plâtras, le stuc, sous des ornementations d'un goût parfois douteux. Il n'eut sa vraie place qu'au pont Alexandre III qui, par ses belles proportions, son aspect décoratif, est vraiment un monument. Non loin de là, le Petit Palais, de Giraul a charmé par son élégance, sa disposition ingénieuse, ma

FIG. 224. — ROTY. — REVERS DE LA MÉDAILLE EN L'HONNEUR DE CARNOT.

il se rattache aux styles antérieurs. De tous les monuments qui se sont élevés récemment à Paris, la Sorbonne est un des plus dignes d'attention. L'aspect en est grandiose, mais c'est surtout à l'intérieur que se montre le talent de l'architecte Nénot. Sur un espace beaucoup trop restreint il devait installer des services scientifiques non seulement fort nombreux, fort divers, mais qui, par leur nature même, se gênent; il s'est tiré de ce difficile problème avec beaucoup d'ingéniosité. Bien des parties de la Sorbonne, le grand amphithéâtre, l'escalier d'honneur sont d'un bel aspect décoratif. Vaudremer, à la cathédrale de Marseille, à Saint-Pierre de Montrouge, dans la construction de plusieurs lycées; Pascal, dans les travaux de la Faculté de Médecine de Bordeaux, d'autres encore, Daumet, Vaudoyer, Guadet, Moyaux, Normand, etc., ont fait preuve de qualités remarquables et maintenu les bonnes traditions de l'architecture française.

FIG. 225. — LÉONARD. — DANSEUSE. (Sèvres.)

L'architecture privée est certainement en progrès. Je ne parle pas seulement des riches demeures où l'architecte peut dépenser sans compter, mais des maisons de rapport divisées en appartements, et même des nouvelles maisons ouvrières qu'une philanthropie intelligente se préoccupe de multiplier dans les grandes villes. Le souci de

l'hygiène, la préoccupation d'introduire l'air et la lumière, la recherche du confortable même approprié à de modestes ressources tiennent une place de plus en plus grande.

L'ÉCOLE ANGLAISE. LES PAYSAGISTES. — Parmi les pays étrangers, l'Angleterre et l'Allemagne méritent une attention particulière. Au XVIIIe siècle, c'est surtout par ses portraitistes que vaut l'école anglaise. Cependant déjà dans l'œuvre de Gainsborough le paysage, fidèle interprétation de la nature, tient une place importante. Dans la première moitié du XIXe siècle il y domine. Bonington (1801-1828) a vécu surtout en France, où il a été l'élève de Gros, dans l'intimité des romantiques; ses vues de Venise, de Normandie sont à la fois très justes d'impression et d'un coloris très riche. Delacroix lui-même écrivait : « Il y a terriblement à gagner dans la société de ce luron-là, et je sens que je m'en suis bien trouvé. » Constable (1776-1837) s'attache à la nature anglaise, il s'en inspire avec passion. « J'aime mon village, écrivait-il, j'en aime chaque tanière, chaque coin, chaque sentier. Aussi longtemps que je pourrai tenir un pinceau, je ne me lasserai pas de le peindre. » Il reproduit la nature, il en rend la vie avec simplicité et sincérité. L'influence de Bonington et de Constable est sensible aux débuts de notre école de paysagistes française.

Mais le plus original des peintres anglais de cette période fut certainement William Turner (1775-1851). Il procède de Claude Lorrain, il l'a longuement étudié, il s'est assimilé son style au point que quelques-unes de ses œuvres peuvent être confondues avec celles du peintre français. Mais ce n'est là qu'une étape dans le développement de son talent. Ce qu'il aime en Claude Lorrain, c'est la lumière dont il a été l'interprète, et il veut à son tour en rendre l'éclat et les jeux multiples avec une puissance nouvelle. De là, dans la dernière partie de sa vie, des œuvres parfois étranges, mais d'un singulier attrait, où les formes et les contours s'effacent et s'estompent, mais où tout rayonne, même la brume ou le brouillard, et où la splendeur du soleil éclate depuis les lueurs de l'aube jusqu'aux feux du couchant. Les œuvres nombreuses de Turner qui se trouvent à la *National Gallery* de Londres permettent de juger son talent sous tous ses aspects

Cliché Eyre et Spottiswoode's.

FIG 226. — TURNER. — PÈLERINAGE DE CHILD-HAROLD.

Le Préraphaélisme et les peintres contemporains. — Au milieu du siècle apparaît en Angleterre une école nouvelle qui entend être une école anglaise, indépendante des écoles du continent. Ceux qui la constituent, Dante Rossetti, italien d'origine, Millais, Hunt s'intitulent les *Préraphaélites;* ils accompagnent leur nom des trois initiales, P. R. B. (*Pre-Raphaelite-Brothers*). Ils entendent par là que, depuis Raphaël, l'art est tombé dans l'académisme, dans la convention, qu'il s'est éloigné de la vérité et de la nature, et ils se donnent pour tâche de l'y ramener.

Mal accueillis d'abord par l'opinion publique, honnis par les académiciens, représentants de l'art officiel, ils trouvent dans un des plus grands esprits et des meilleurs écrivains de l'Angleterre moderne, dans Ruskin (1819-1900), un avocat éloquent qui se charge de formuler leur programme, leurs idées, et de les défendre, parfois avec plus d'imagination et de poésie que de logique. Passionné de la nature, Ruskin est l'ennemi fougueux de la civilisation moderne et de l'industrie qui la faussent et l'altèrent; il déclare la guerre aux chemins de fer, aux machines. Volontiers il ramènerait l'humanité à la simplicité de la vie primitive. Par une étrange contradiction, le peuple anglais, qui vit et prospère par l'industrie, s'éprend de Ruskin. Nuls livres ne sont plus lus que les siens (*Peintres modernes; les Pierres de Venise; les Lois de Fiesole; les Sept lampes de l'architecture; Aratra Pentelici; les Matins à Florence; Lectures sur l'art; les Deux routes; la Bible d'Amiens,* etc.). Un de ses plus fervents adeptes, William Morris, applique même ses théories à l'architecture privée, au mobilier.

Ruskin veut que l'artiste étudie la nature dans ses moindres détails et qu'en même temps il sache en dégager les caractères généraux. « Un tableau ne sera fini que s'il exprime tout à la fois l'ensemble et l'effet de la nature et la perfection infinie du détail de la nature », et il entend par là que la moindre feuille, le moindre caillou doit être étudié et rendu avec une exactitude rigoureuse et scientifique.

Ce serait donc une erreur de croire que les Préraphaélites entendaient s'enfermer dans l'imitation de la Renaissance italienne : ce qu'ils faisaient profession d'aimer dans ces vieux maîtres, c'était leur recherche sincère de la vérité. Plus

de gestes et de poses d'atelier, plus de ces tons sombres, de ces fonds bitumeux, de ces lumières, de ces ombres de convention qu'impose la doctrine académique. Les novateurs, même dans leurs compositions historiques, veulent donner aux personnages des attitudes et des expressions vraies, simples, réelles ; ils peignent sur la toile, sans préparations artificielles, par tons francs et vifs, souvent par taches : ils ont été, dans une certaine mesure, les précurseurs de nos impressionnistes et de nos pointillistes. Ils apparaissent aux expositions de 1849, Millais avec le *Festin d'Isabelle*, légende florentine, Hunt avec un *Rienzi*, Rossetti avec l'*Enfance de la Vierge*. La guerre s'engage, mais bientôt se termine par la victoire.

Cliché Eyre et Spottiswoode's.

FIG. 227.

BURNE-JONES. — L'ESCALIER D'OR.

Telles sont les origines de la nouvelle école anglaise, mais elle s'est depuis développée et transformée selon les tendances

diverses des artistes qui la représentent. Des trois fondateurs, Rossetti (1828-1882), littérateur autant que peintre, est célèbre, entre autres œuvres, par le *Songe de Dante* (musée de Liverpool), mais bon nombre de ses tableaux n'ont jamais été exposés publiquement. Hunt est le peintre religieux de l'école; pendant de longues années il a vécu en Palestine afin de se pénétrer, jusque dans les moindres détails, du pays où a vécu le Christ. Mais il rompt avec les compositions traditionnelles de la peinture religieuse : ainsi dans son célèbre tableau de *la Lumière du Monde*, où il représente le Christ qui, la nuit, une lanterne à la main, cherche, de porte en porte, la demeure du juste; ainsi dans *l'Ombre de la mort*, où le Christ, robuste ouvrier, dans l'atelier où il travaille, par ses bras étendus dont l'ombre se profile sur une planche horizontale, évoque chez la Vierge la terreur de la crucifixion future. Entre tous les tenants du Préraphaélisme, Hunt exagère jusqu'à la minutie la reproduction précise des moindres détails. Quant à Millais, l'artiste heureux, auquel la fortune et la gloire ont toujours souri, il a vite abandonné les doctrines sévères de sa jeunesse pour devenir un peintre à la mode et un peintre populaire; il sacrifie la vérité à l'effet et cherche surtout ce qui peut plaire à la sentimentalité ou à la curiosité du public. C'est un habile portraitiste.

De tous ceux qui se sont ralliés au Préraphaélisme, un des plus célèbres est certainement Burne-Jones (1833-1898). Il a puisé à pleines mains dans le riche trésor des vieilles légendes celtiques : *Merlin et Viviane; le Sommeil d'Arthur; la Recherche du Graal*, etc. Ce sont encore des allégories parfois compliquées : *l'Escalier d'or; l'Amour parmi les ruines; les Quatre saisons; le Chant d'amour;* et il les traduit dans des œuvres où il procède de l'étude des primitifs italiens, surtout de Botticelli et de Mantegna. Il est un des auteurs responsables de cette épidémie de pseudo-Botticellisme qui sévit, il y a quelques années, en France comme en Angleterre. Ses figures trop élancées manquent de vigueur, elles sont d'une élégance maniérée, mais elles ont de la poésie et du charme. Le coloris est brillant, mais laborieux; [illegible] accessoires sont d'une richesse minutieuse. Tout, d[illegible] Burne-Jones, est d'un art savant et précieux.

Citons encore, en dehors du groupe même des Préraphaélites, Watts qui, dans ses compositions symboliques ou mythiques, se propose moins, il l'a dit lui-même, de réjouir les yeux que d'inspirer aux hommes de grandes pensées et de grandes actions; Madox Brown qui, dans ses compositions empruntées à l'histoire d'Angleterre, fut un des précurseurs du Préraphaélisme; Alma Tadema, hollandais de naissance, dont les tableaux sont de savantes restitutions archéologiques de la Rome impériale; Herkomer et Orchardson, les meilleurs portraitistes de l'école; le peintre de marines Hook; les paysagistes Brett, Vicat, Cole; Leighton, le président de la *Royal Academy*, et aussi le plus académique des peintres anglais contemporains.

En résumé, la nouvelle école anglaise a singulièrement dévié de son programme initial, mais elle a conservé un caractère national bien marqué, elle se distingue nettement des écoles du continent. En dépit de ses ambitions, elle ne reproduit pas la nature dans la liberté de ses allures; aux conventions antérieures elle a substitué des conventions nouvelles. On n'y trouve point, au même degré que chez nous, le souci de l'ensemble : l'œuvre se compose en quelque sorte de morceaux juxtaposés, mais dans chaque détail, dans chaque geste, dans chaque expression se révèle l'intention morale ou psychologique. Fidèles aux leçons de Ruskin, qui réprouvait les tons sombres, les peintres anglais prodiguent les couleurs éclatantes, vives, et les exaltent jusqu'à une violence et une discordance qui nous choquent. L'exécution est laborieuse, souvent lourde. En résumé, c'est un art consciencieux, d'inspiration très noble, mais qui se propose moins de réjouir les yeux que d'enseigner. Ruskin l'a déclaré : « Pour le peuple l'art doit être didactique », il doit nous faire comprendre et adorer l'œuvre du Créateur.

L'École allemande. — Pendant toute une partie du XVIIIe siècle l'Allemagne subit l'influence de la civilisation française. Dans le domaine de l'art, la réaction se mani-[illegible]ta, comme chez nous d'ailleurs, par le retour à l'antiquité.

publication de *l'Histoire de l'art dans l'antiquité* de inckelmann, en 1764, marque une date importante. En me temps naissait la littérature allemande qui s'inspirait

de la nature, du moyen âge, des souvenirs de l'histoire nationale. La peinture allemande subit cette double action. Raphaël Mengs (1728-1779), dans ses compositions mythologiques, applique les doctrines de Winckelmann. Au commencement du XIXe siècle une nouvelle école se constitue : Cornelius, Overbeck, qui se forment à Rome, y séjournent longtemps, en sont les représentants les plus illustres.

Cornelius (1783-1867) par son style est un classique, mais souvent il choisit ses sujets dans l'histoire et la littérature allemandes : il illustre *Faust*, les *Nibelungen;* en 1819, il fonde l'Académie de Dusseldorf; en 1826, il est chargé de diriger celle de Munich. Dans la Glyptothèque de Munich, il traite de grandes compositions empruntées à la mythologie grecque, *l'Olympe*, *les Enfers*, ou à la guerre de Troie. Dans l'église Saint-Louis, il peint une grande fresque, *le Jugement dernier*. Ce sont des œuvres correctes, sérieuses, mais d'une froideur académique.

Overbeck (1789-1869) se rattache au mouvement néo-catholique qui se développait alors en Allemagne. A Rome, avec quelques amis, il forme le groupe des Nazaréens, qui vivent en commun, s'inspirent des mêmes sentiments et vont chercher leurs modèles dans l'art religieux antérieur à Raphaël. L'Allemagne eut ainsi son Préraphaélisme. Les adeptes de la nouvelle école veulent emprunter aux vieux maîtres leur foi mystique et leur naïveté. Mais leurs œuvres ont un caractère de convention et de pastiche. En Allemagne leur centre d'action fut à Dusseldorf, où un des Nazaréens, de Schadow, succéda en 1826 à Cornelius comme directeur de l'Académie. Une de leurs œuvres les plus importantes fut la décoration de la chapelle de Saint-Apollinaire à Remagen, près de Bonn.

Un autre groupe d'artistes vise, par le choix des sujets, à constituer un art national. Kaulbach (1805-1874), dans l'escalier du musée de Berlin, traite l'histoire de l'humanité : *la Tour de Babel; la Grèce; la Destruction de Jérusalem; les Huns; les Croisades; la Réforme*. Au musée de Nuremberg il exécute une fresque, *Otton III au tombeau de Charlemagne*. Lessing retrace l'histoire de Jean Huss et de Luther; Rethel, des événements de l'histoire alleman

Cliché Giraudon.

FIG. 228. — FRÉDÉRICQ. — LES AGES DE L'OUVRIER.
(Panneau de droite.)

D'autres, Steinde, Schwind, Richter, s'inspirent des vieilles légendes. Plus tard, Piloty (1826-1886), à Munich, devient le chef d'une nouvelle école, qui cherche à introduire dans la peinture d'histoire plus de pittoresque et un coloris plus chaud. Le peintre viennois Mackart (1840-1884) prodigue dans ses œuvres, d'une originalité un peu artificielle, toutes les ressources d'un habile pinceau (*l'Entrée de Charles-Quint à Anvers; les Cinq sens; la Terre et la mer*). Il décore le musée de Vienne de peintures empruntées à l'histoire de l'art. Le Hongrois Munkacsy, bien connu en France où il a passé une partie de sa vie, et où son *Ecce homo* et son *Christ devant Pilate* ont été fort admirés, se rattache aussi à l'école de Munich.

De nos jours les meilleurs artistes de l'Allemagne tendent à abandonner le style grandiose mais conventionnel des Cornelius et des Kaulbach, les effets pittoresques des Makart et des Munkacsy pour le réalisme. Menzel (1815-1905), dans les tableaux, dans les gravures où il a illustré la vie de Frédéric II, s'attache à le rendre tel qu'il était dans les détails de sa vie quotidienne, il rompt avec l'histoire théâtrale et officielle. Il apporte la même recherche de vérité dans ses peintures de la vie populaire. Lenbach (1836-1904), le meilleur portraitiste de l'Allemagne contemporaine, a représenté Guillaume Ier, de Moltke, Bismarck, Mommsen, Helmholtz, etc., avec une vigueur et une précision remarquables. Gebhardt et de Uhde replacent le Christ au milieu des paysans et des ouvriers de nos jours. Liebermann se fait le peintre du peuple, des humbles et des déshérités. Parmi les paysagistes pénètre comme chez nous l'impressionnisme.

A l'Allemagne appartient encore un peintre d'un talent étrange et très personnel, Böcklin (1827-1900), qui, né à Bâle, vécut de longues années en Allemagne. C'est tout à la fois de son imagination et de la réalité qu'il tire des paysages fantastiques, aux colorations violentes; il les peuple de figures mythologiques, de centaures, de monstres; il anime la mer de tritons et de néréides; mais les formes qu'il donne à tous ces êtres, enfants de ses rêves, ne précèdent point des conceptions traditionnelles, et ses inventions, qui charment et qui troublent, évoquent la vision d'un monde jeune et inconnu.

En architecture, l'art allemand a oscillé successivement

Cliché Giraudon.

FIG. 229. — MEUNIER. — DÉBARDEUR DU PORT D'ANVERS.

de l'antiquité à la Renaissance, du gothique au baroque. L'architecture privée a fait cependant d'importants progrès

au point de vue des aménagements intérieurs. Là, comme dans le mobilier et les arts décoratifs, le goût allemand est souvent fastueux, mais lourd. En sculpture, Rauch, l'élève du célèbre sculpteur danois Thorwaldsen, Rietschel, Hähnel, Begas, aujourd'hui le sculpteur en vogue à Berlin, sont les artistes les plus connus.

Les arts étrangers aux expositions universelles. — Les diverses expositions universelles qui ont eu lieu à Paris (1855, 1867, 1878, 1889, 1900) ont permis à nos compatriotes d'apprécier, dans une certaine mesure, le développement des arts dans les autres pays. En Belgique, le mouvement de rénovation dont Leys a été le promoteur s'est continué jusqu'à nos jours. Les œuvres d'Alfred Stevens, peintre de mondanités élégantes, ont été connues et goûtées chez nous. Aujourd'hui, le plus original peut-être des peintres belges, Frédéricq, à la fois réaliste et symbolique, s'attache à représenter les foules, les travailleurs d'un style énergique, un peu lourd, d'une couleur crue (voir des œuvres de lui au musée du Luxembourg [fig. 228]). Un admirable sculpteur, Constantin Meunier (mort en 1905), reproduit l'ouvrier, le paysan au travail, avec une vigoureuse sincérité qui s'allie à la beauté des lignes (fig. 229). En Hollande, toute une école reste fidèle aux traditions d'observation des vieux maîtres, et Josef Israëls, qui en est le représentant le plus illustre, semble avoir recueilli une part de l'héritage de Rembrandt, tandis que Mesdag reproduit, comme les maîtres du XVIIe siècle, les brumes et les orages de la mer du Nord. Les peintres des pays du Nord, Kroyer, Johansen, Paulsen, Ilsted, Thaulow, Ström, Edelfelt, rendent avec sincérité les scènes de la vie familiale et populaire, ou les aspects de la nature septentrionale. Citons, en Russie, le peintre militaire Verestchaguin, le sculpteur Troubetzkoï. Parmi les artistes italiens les plus connus chez nous, sont l'orientaliste Pasini, de Nittis, qui a su peindre avec tant d'esprit, de finesse et d'éclat, tantôt la route ensoleillée de Brindisi, tantôt les aspects de Paris et de Londres. Les paysages alpestres de Segantini, d'une singulière puissance et d'une solide facture, ont été fort admirés en 1889 et en 1900. L'Espagne, après avoir eu avec Fortuny, Zamacoïs, Madrazo, une école de peintres habiles et spirituels, revient aux traditions nationales avec Zuloaga,

disciple de Ribera et de Goya. Aux États-Unis, enfin, où l'influence française s'est exercée avec force, deux artistes surtout peuvent être cités : Whistler (mort en 1903), d'une

Cliché Giraudon.

FIG. 230. — WHISTLER. — PORTRAIT DE LA MÈRE DE L'ARTISTE. — (Musée du Luxembourg.)

simplicité complexe, dont le chef-d'œuvre, le portrait de sa mère, est au musée du Luxembourg (fig. 230), et Sargent, élève de Carolus Duran, d'une remarquable adresse de pinceau (*Carmencita*, au Luxembourg).

Entre plusieurs de ces artistes, malgré la diversité d'origines, bien des traits communs pourraient être notés. Il en est un du moins que je veux signaler en terminant. Tandis que la peinture d'histoire, telle qu'on l'entendait autrefois, perd de sa vogue, de jour en jour s'étend le domaine de la peinture sociale. Les artistes s'attachent avec une sollicitude plus vive à reproduire les types et les scènes de la vie populaire; ils suivent l'ouvrier dans la rue, à l'atelier, dans sa demeure; ils cherchent à exprimer son labeur, ses sentiments, ses joies, ses tristesses. Par là ils entrent en communion plus directe avec cette démocratie qui, sous des formes diverses, tend à conquérir dans tous les pays une plus large place au soleil. Tels, pour ne citer que quelques noms, Roll, Rafaelli, Legros, Friant, Butin, Geoffroy, Adler, en France; Constantin Meunier, Frédéricq, en Belgique; Israëls, en Hollande; Liebermann, en Allemagne. Mais il ne suffit pas que les artistes reproduisent la vie du peuple, il faut qu'ils travaillent pour lui. Si, le plus souvent, les œuvres d'art du passé ne peuvent être comprises et goûtées que par ceux qu'une certaine culture et la connaissance de l'histoire y ont préparés, ce serait une erreur de croire que l'âme populaire n'est point apte aux jouissances artistiques et qu'elles doivent rester le partage d'un petit nombre d'initiés. Sans doute, il ne faut point exagérer le rôle de l'art dans l'éducation morale du peuple, mais il n'en reste pas moins qu'il peut être pour tous, sans distinction de fortune ni de condition, une source de belles pensées, de nobles sentiments, de généreuses émotions.

Les artistes doivent donc rechercher quelles sont les œuvres qui éveilleront chez le plus grand nombre ces sentiments et ces émotions. L'art ainsi compris doit contribuer de plus en plus à la décoration de nos monuments publics, de nos places, de nos rues; il doit, sous forme de reproductions ou d'images, pénétrer dans les plus modestes demeures et y introduire un rayon de beauté. A se rapprocher ainsi du peuple, les artistes ne risquent point de se diminuer, ils y trouveront, au contraire, comme un renouveau de forces et d'inspiration.

Bibliographie.

Consulter plusieurs des ouvrages cités à la bibliographie du chapitre précédent, et en outre :

L'Art français en 1889, sous la direction d'Antonin Proust. — Les études publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts*, la *Revue de l'art ancien et moderne* à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900. — Dubufe, Geffroy, André Michel et Pascal, *Rapports des jurys internationaux sur les œuvres d'art à l'Exposition universelle de 1900*, 1904. — Geffroy, *la Vie artistique*, recueil d'études et d'articles, huit séries parues, dont la troisième consacrée à l'impressionnisme. — Bénédite, *le Musée du Luxembourg* (s. d.). — De la Sizeranne, *Questions d'esthétique contemporaine*, 1904. — Mauclair, *l'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, 1904; *De Watteau à Whistler*, 1905. — Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, 1899. — Lorquet, *la Peinture française contemporaine, les maîtres d'aujourd'hui*, 1900. — Vachon, *Puvis de Chavannes*, 1900. — Duret, *Manet et son œuvre*, 1906; *Histoire des peintres impressionnistes*, 1906. — Nénot, *la Nouvelle Sorbonne*, 1904. — D'une manière générale, les études sur les salons, les artistes contemporains, parues dans les principales revues d'art.

Gurlitt, *Die deutsche Kunst des XIXten Jahrhundert*, 1900. — De la Mazelière, *la Peinture allemande du XIXe siècle*, 1900.

De la Sizeranne, *Ruskin et la Religion de la Beauté* 1899; *la Peinture anglaise contemporaine*, 1904. — Chesneau, *la Peinture anglaise* (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*). — Dayot, *la Peinture anglaise*, 1907. — Muther, *la Peinture belge au XIXe siècle*, trad. par de Mot, 1905. — Camille Lemonnier, *l'Ecole belge de peinture de 1830 à 1905*.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS D'ARTISTES

Abbate (Niccolo dell'), 278.
Adam, 352.
Adler, 444.
Agésandros, 91.
Agoracrite, 66.
Albane (L'), 313.
Alberti, 212.
Alcamènes, 66, 75.
Alma Tadéma, 437.
André de Pise, 204, 206.
Androuet du Cerceau (J.), 285-286.
Angelico da Fiesole (Fra), 216, 277, 389.
Anguier, 334.
Anténor, 52.
Anthémius de Tralles, 121.
Antimachides, 52.
Antistates, 52.
Antonello de Messine, 224, 257.
Apelle, 86, 87, 371, 389.
Apollodore, 86.
Apollonios, 91, 93.
Archermos, 50, 52.
Aristion, 52.
Arler (Henri) de Boulogne, 197.
Athénis, 50.
Athénodoros, 91.
Audran (Gérard), 334, 351.
Aviler (d'), 321.

Backhuysen, 309.
Bail, 422.
Ballin (Claude), 337.
Ballu, 282, 406.
Baltard, 406.
Bandinelli (Baccio), 244.
Bandol de Bruges (Jean), 267.
Barbedienne, 428.
Barrias, 424.
Bartholomé, 426, 427.
Bartolommeo (Fra), 243.
Barye, 404.
Bastien-Lepage, 396.
Baudry, 392-394.
Beauneveu (André), de Valenciennes, 267-268.
Begas, 442.
Bellechose (Henri), 272.
Bellegambe (Jean), 290.
Bellini (Gentil), 224, 391.
Bellini (Jacques), 224.
Bellini (Jean), 224, 246, 247, 260.
Benci di Cione, 208.
Benedetto da Majano, 212, 215.
Bérain, 333, 337.
Bernard de Soissons, 175.
Bernini (le cavalier Bernin), 91, 312, 320, 322, 334, 336.
Besnard, 419, 422.
Billotte, 414.
Blondel, 322.
Blouet, 406.
Boccador (Bernabei de Cortone, dit le), 278, 282.
Böcklin, 440.
Boffrand, 341-342.
Boilly, 371.
Bon (Giovanni), 223.
Bonannus, 201.
Bonaventure (Nicolas), 197.
Bonfigli, 221.
Bonifazio, 248.
Bonington, 432.
Bonnat, 409, 412.
Bonneuil (Étienne), 197.
Bontemps (Pierre), 288.
Bordone (Paris), 248.
Bosse (Abraham), 334.
Bottée, 428.
Botticelli, 217-218, 436.
Bouchardon, 352.
Boucher, 340, 344-346, 351, 358, 363, 370-371.
Bouguereau, 412.
Boulle (Ch.), 337.
Boupalos, 50.
Bourdichon (Jean), 277.
Bourdon (Sébastien), 333.
Bourguignon (Courtois, dit le), 333.
Bouts (Thierri), 256.
Bramante, 234, 236, 239, 240, 243.
Brauwer (A.), 304, 306.
Brett, 437.
Breton (Jules), 396.
Breughel, 296.
Breughel de Velours, 300.
Breughel le Vieux (Pierre), 257.
Broederlam (Michel), 272.
Bronzino, 243.

Brosse (Salomon de), 322.
Brown (Madox), 437.
Bruant (Libéral), 322-323.
Brunelleschi, 207, 209, 211.
Brunus, 166.
Bryaxis, 83.
Brygos, 78.
Buffet, 414.
Buhot, 423.
Bullant (Jean), 282, 284.
Bullet, 322.
Burne-Jones, 435-436.
Butade, 50.
Butin, 444.
Byard (Colin), 281.

Caffieri (J.-J.), 354.
Caillebotte, 420.
Calamis, 52.
Caliari (dit Véronèse), 248.
Callaeschros, 52.
Callicratès, 66, 68.
Callimaque, 75, 81.
Callon, 52.
Callot (Jacques), 333.
Cambio (Arnolfo di), 204, 208.
Canachos, 51.
Canaletto, 314.
Canova, 372, 400, 401.
Caravage (Michel-Ange de), 314, 316, 328.
Carpaccio, 224-225.
Carpeaux, 403-404.
Carrache (Annibal), 312.
Carrache (Louis), 312.
Carrand, 416.
Carrière, 422-423.
Cars (Laurent), 351.
Cazin, 414.
Cellini (Benvenuto), 244, 278, 286.
Cézanne, 421.
Chachrylion, 78.
Chalgrin, 372.
Chambiges (Pierre). 282.
Champaigne (Philippe de), 300, 324.
Chaplain, 428.
Chapu, 405.
Chardin, 346-347.
Charlet, 398.
Charonton (Enguerrand), 277.
Chassériau, 389.
Chaudet, 372.
Chédanne, 98.
Chemu, 414.
Chéret, 422.
Chersiphron, 50.
Chinard, 371.
Chintreuil, 395.
Christodoulos, 136.
Cimabué, 205.
Civitali (Matteo), 215.
Clairin, 414.
Cléomènes, 93.
Clodion, 354.
Clouet (Jean et François), 290-291.
Cochin, 351.
Cocqueau, 282.
Colart de Laon, 267.
Cole, 437.
Colin (Raphaël), 418.
Colombe (Michel), 271-273, 275, 286.
Colotès, 66.
Constable, 432.
Constant (Benjamin), 412, 414.
Cormont, 414.
Cormont (Thomas et Regnault de), 175.
Cornelius, 438-440.
Corot, 396-397.
Corrège (Allegri, dit le), 245, 312, 369, 371.
Cortone (Pierre de), 314.
Coste (Jean), 267.
Cotte (Robert de), 340, 342.
Cottet, 420, 422.
Courbet, 396, 398, 418.
Courtois (Jean), 292.
Cousin (Jean), 290-291.
Coustou (Nicolas et Guillaume), 335, 351, 371.
Coutan, 424.
Coypel, 333.
Coysevox, 334, 371.
Cranach (Lucas), 263, 264.
Crivelli, 224.
Cuyp (A.), 308.

Dagnan-Bouveret, 412.
Dalou, 426, 427.
Daniel de Volterre, 244.
Daphnis, 82.
Darcel, 176.
Daret (Jacques), 268.
Daubigny, 395.
Daum, 430.
Daumet, 431.
Daumier, 399.
David d'Angers, 400-402.
David (Gérard), 256.
David (Louis), 340, 358-371, 375-376, 378, 382, 390, 409.
Debucourt, 371.
Decamps, 392.
Dédale, 50, 56.
Degas, 416, 420.
Delacroix, 368, 378-388, 391, 394, 418.
Delaplanche, 424.
Delaroche (Paul), 389.
Delaunay, 392, 394.
Deperthes, 282.
Derrand, 323.
Desboutin, 424.
Detaille, 414.
Deveria, 390.
Diaz, 395.
Dinet, 414.
Diotisalvi, 200.
Dipoenos, 50, 51.
Dolci (Carlo), 314.
Dominique Florentin, 286 289.
Donatello, 209, 213-214.
Dow (Gérard), 306.
Doyen, 350.
Drevet, 351.
Dubois (Alphée), 428.
Dubois (Paul), 412, 424.
Duccio (Agostino di), 206, 215.
Dughet (Gaspard), 328.
Dumonstier (Etienne), 290.
Dupré (Guillaume), 334.
Dupré (Jules), 395.
Dupuis (Daniel), 428.
Duran (Carolus), 408, 443.
Dürer (Albert), 258-264.
Dutert, 430.
Duval (Amaury), 384.
Dyck (Van), 299-300, 311, 332.

Edelfelt, 442.
Edelinck, 334.
Eisen, 351.
Endoïos, 52.
Epictétos, 78.
Epigonos, 91.
Erwin de Steinbach, 176.
Etienne d'Auxerre, 269.
Euphronios, 78.

Eyck (Hubert et Jean Van), 224, 252-254, 257, 266, 277.

Fabius (Pictor), 107.
Fain (Pierre), 281.
Falconet, 352.
Falguière, 424.
Falize, 428.
Fantin-Latour, 412.
Ferrari (Gaudenzio), 230.
Ferrier, 412.
Fiorenzo di Lorenzo, 221.
Flameng, 414, 423.
Flandrin, 384, 389.
Flipart, 351.
Fontaine, 366, 372.
Formigé, 430.
Fortuny, 442.
Fouquet (Jean), 273-275, 277.
Fragonard, 345.
Français, 414.
Francke, 258.
Frédéricq, 439, 442, 444.
Frémiet, 424.
Fréminet (Michel), 324.
Friant, 444.
Froment-Meurice, 428.
Froment (Nicolas), 277, 279.
Fromentin, 298, 304, 392.

Gabriel, 342.
Gadier, 282.
Gaillard, 423.
Gainsborough, 311, 418, 432.
Gallé (Emile), 430.
Garnier (Charles), 406.
Gauzon, 158.
Gavarni, 398.
Gayrard (Raymond), 158.
Gebhardt, 440.
Gelée (Claude, dit le Lorrain), 328-329, 432.
Geoffroy, 444.
Gérard, 368.
Géricault, 368, 376-378.
Gérôme, 412.
Gervex, 418.
Ghiberti, 209, 211, 212-214.
Ghirlandajo (Domenico), 218-219, 232, 237.
Giocondo (Fra), 278.
Giordano (Luca), 314.
Giorgione, 245-247.
Giovanetto (Matteo di), 269.
Girodet, 368, 376, 386.
Gitiadas, 51.
Giottino, 206.
Giotto, 202, 204-208, 216, 251.
Girard d'Orléans, 266.
Girardon, 334.
Girault, 431.
Glycon, 84.
Goes (Van der), 256-257.
Gondouin, 372.
Godesscalc, 153.
Goujon (Jean), 287-288.
Gouthière, 354.
Goya, 316, 418, 443.
Goyen (Van), 309.
Gozzoli (Benozzo), 218.
Granet, 390.
Gratien (François), 282.
Gravelot, 351.
Greuze, 347-348, 351, 358.
Grobon, 414.
Gros, 362, 367, 376, 378-380, 386, 398, 432.
Guadet, 431.
Guardi, 314.
Guerchin, 314.
Guérin, 368, 376-379, 386, 390.
Guido Reni, 313.
Guillaume, 424.
Guillaume de Sens, 196-197.
Guillaume d'Inspruck, 201.
Guillaumet, 392.
Guillain, 334.

Hagéladas, 51.
Hähnel, 442.
Hals (Frans), 304-305.
Harpignies, 414.
Hébert, 412.
Helst (Van der), 304.
Henner, 410, 412.
Hennequin (Jean), de Liége, 267.
Herkomer, 437.
Herrera le Vieux, 315.
Hézelon, 158.
Hobbema, 307, 309.
Hogarth, 311.
Hokousaï, 148.
Holbein le Jeune (Hans), 262, 264.
Holbein le Vieux (Hans), 261-264.
Hooch (Pierre de), 306.
Hook, 437.
Hoppner, 312.
Houdon, 352, 371.
Huet (Paul), 395.
Huguet, 106.
Humbert, 412.
Hunt, 434, 436.

Ictinos, 66, 68, 71, 389.
Idrac, 426.
Ilsted, 442.
Ingobert, 153.
Ingres, 382-386, 389.
Injalbert, 426.
Israëls (Joseph), 442, 444.
Isidore de Milet, 121.

Jacquemart, 423.
Jacquemart de Hesdin, 268.
Jacquet, 423.
Jean (architecte de la cathédrale du Mans), 158.
Jean de Bologne, 244.
Jean de Chelles, 175.
Jean de Pise, 204.
Jean d'Orbais, 175.
Jean d'Udine, 242.
Jean le Loup, 175.
Jean le Pot, 290
Jocko ou Djyau-Tchô, 146.
Johansen, 442.
Jouvenet, 333.
Jordaens, 300.
Juste, 286.

Kano-Jitokou, 148.
Kanaoka, 148.
Kaulbach, 438, 440.
Kraft (Adam), 258.
Kroyer, 442.
Kwaikei, 146.

Labrouste, 406
La Fosse, 333.
Lagrenée, 350, 358.
La Hire, 333.
Lalique, 426.
Lancret, 344, 346.
Laufranc, 314.
Largillière, 332, 349
Lassus, 176, 406.
La Tour, 350.
Laurana, 277.
Laurens (J.-P.), 414.
Lawrence, 312.

Lebas, 351.
Le Breton (Gilles), 282.
Le Breton (Guillaume-Jacques), 282.
Le Brun, 319, 324, 328, 330-337, 363.
Le Clerc (Sébastien), 334.
Le Dominiquin, 313-314.
Lefebvre. 412.
Lefuel, 406.
Legros, 423, 444.
Lehmann, 384.
Leighton, 437.
Lely, 311.
Lemercier, 322-323.
Lemercier (Pierre), 286.
Lemoiturier (Antoine), 270.
Lemoine, 333.
Lemot, 371, 400.
Lemoyne, 344.
Lemoyne (J.-B.). 351-353.
Le Nain, 333.
Lenbach, 436.
Lenoir (Alexandre), 362.
Le Nôtre, 323.
Léocharès, 83.
Léonard, 428, 431.
Lepautre, 337.
Lepère, 372.
Lépicié, 351.
Lerambert, 334.
Lescot (Pierre), 282, 285, 287.
Lessing, 438.
Le Sueur, 324-328.
Levasseur, 351.
Le Vau, 322.
Leyde (Lucas de), 256.
Leys, 442.
Lhermite, 418.
Libergier, 175.
Liebermann, 440, 444.
Limbourg (les frères de), 268.
Limosin (Léonard), 291.
Lippi (Fra Filippo), 216.
Lochner (Stephan), 258-259.
Loisel (Robert), 267.
Lorenzetti (Ambrogio), 207.
Lorme (Pierre de), 281.
Lorrain (Claude Gelée, dit le), 320, 328-329, 432.
Louis, 342.
Luini, 230-231.
Lysippe, 82, 84, 85, 93.
Machard, 412.
Mackart, 440.
Madrazo, 442.
Maître de Flémalle (Le), 268.
Maître de Moulins (Le), 276-277.
Majana (Benedetto da), 212, 215.
Majorelle, 430.
Malouel (Jean), 270, 272.
Manet (Ed.), 413, 418, 420.
Mansart (Jules-Hardouin), 319, 322-323, 342.
Mantegna, 221-222, 225, 260, 436.
Maratta, 314.
Marc-Antoine, 260, 384.
Marilhat, 392.
Marouyama, 148.
Marqueste, 426.
Martellange, 323.
Martin (Henri), 414.
Martino (Simone di), 203, 207, 269.
Marville (Jean de), 270.
Masaccio, 216, 237.
Massi (Nicolas de), 269.
Matthieu d'Arras, 197.
Meer de Delft (Van der), 306.
Meissonier, 398-399.
Memlinc (Hans), 256.
Ménard (René), 422.
Mengs (Raphaël), 438.
Menzel, 440.
Mercié, 424-425.
Merson (O.), 414.
Mesdag, 442.
Métagène, 50.
Metsu, 306.
Metsys (Quentin), 257.
Meulen (Van der), 300, 330.
Meunier (Constantin), 441-442, 444.
Michel-Ange, 212, 215-216, 218, 232-237, 240, 244, 248, 278, 280, 312-313, 386.
Michel (Emile), 414.
Michelozzo, 210, 212.
Micon, 78.
Mignard, 324, 331.
Mignot (Jean), 197.
Mikkiadès, 50.
Millais, 434-435.
Millet, 395-396, 435, 436.
Mino da Fiesole, 215.
Myron, 51, 75-78.
Mnésiclès, 66, 68.
Moitte, 371.
Monet (Claude), 415, 420.
Monnoyer, 333.
Montenard, 414.
Moreau, 351.
Moreau (Gustave), 390 393.
Moretto, 248.
Morisot (Berthe), 420.
Morot (Aimé), 412.
Morris (William), 434.
Mostaert (Jean), 257.
Motonobou, 148.
Moyaux, 431.
Munkacsy, 440.
Murillo, 316.

Nanteuil (Robert), 334.
Natoire, 344, 346.
Nattier, 349-350.
Nénot, 431.
Nepveu (Pierre), 282.
Nicolas de Pise, 204, 206.
Nittis (de), 442.
Nobouzané, 148.
Noël (Tony), 424.
Normand, 431.

Olive, 414.
Onatas, 52.
Opie, 312.
Oppenord, 342.
Orcagna, 206.
Orchardson, 437.
Ostade (Adrien van), 305.
Ostade (Isaac van), 306.
Oudry, 346.
Ounkei, 146.
Overbeck, 438.

Pæonios, 75, 82.
Paganino, 278, 280
Pajou, 353.
Palissy (Bernard), 292.
Palladio, 244.
Palma le Vieux, 248.
Pamphile, 86
Panaenos, 66, 78.
Pansélinos, 125.
Parrhasius, 86-87.
Parrocel, 333.
Pascal, 431.
Pasini, 442.
Pasitélès, 93.
Pater, 344.

Patey, 428.
Patricot, 423.
Paulsen, 442.
Pénicaud, 291.
Penni (Fr.), 242.
Percier, 366, 372.
Pérugin (Pierre Vanucci dit le), 220, 230, 237.
Perrault (Claude), 322.
Perréal (Jean), 277.
Peruzzi (Baldassare), 244.
Pesne (Jean), 334.
Petit-Radel, 360.
Phidias, 10, 11, 51-52, 60, 66, 71-76, 87, 112, 363, 384, 386, 389.
Philibert de l'Orme, 283, 288.
Pierino del Vaga, 242.
Piero della Francesca, 221.
Pierre de Montereau, 175.
Pigalle, 352, 371, 400.
Pilon (Germain), 288.
Piloty, 440.
Pinturicchio, 221.
Pollaiuolo, 215, 218.
Polyclète, 10, 51, 75-76.
Polydoros, 91.
Polygnote, 52, 62, 78, 87.
Ponce Trebatti (Paul), 286.
Pordenone, 248.
Potter (Paul), 308.
Pourbus (François), 300.
Poussin, 319-320, 326-328, 334, 395.
Pradier, 400.
Praxitèle, 82, 83, 85, 93, 371.
Préault, 400, 404.
Primatice, 278, 291.
Prinet, 423.
Privé (Thomas), 267.
Prudhon, 369-371, 386, 390.
Puech, 426.
Puget (Pierre), 91, 320, 335, 352.
Puvis de Chavannes, 390, 413.
Pythis, 81, 82.

Ræburn, 312.
Raffaelli, 422, 444.
Raffet, 398.
Raimondi (Marc-Antoine), 242.
Raphaël, 7, 10, 216, 227, 230, 237-244, 248, 260, 278, 280, 312-313, 384, 386.
Rauch, 442.
Ravier, 417.
Raymond, 372.
Raymond du Temple, 267.
Regnault, 371.
Regnault (Guillaume), 273.
Regnault (H.), 391-392, 405.
Rembrandt, 302-304, 412, 442.
Rémond (Pierre), 292.
Reni (Guido), 313.
Renoir, 417-420.
Renouard, 422.
Rethel, 438.
Reynolds (J.), 310-311.
Rhoecos, 50.
Ribera, 316, 418, 443.
Ricard, 394.
Richier, 289.
Richter, 440.
Riesener, 354.
Rietschel, 442.
Rigaud, 331-332, 346, 349.
Rivière, 422.
Robbia (Lucca della), 214-215.
Robert de Coucy, 176.
Robert (Léopold), 390.
Robert de Luzarches, 175.
Rodin, 428-429.
Roll, 418, 444.
Romain (Jules), 242, 244.
Romney, 312.
Roquelin (Jean) de Saint-Omer, 197.
Rosa (Salvator), 314.
Rosellini, 215.
Rossetti (Dante), 434-436.
Rosso (Le), 278, 291.
Roty, 428, 430.
Rousseau, 395.
Rubens, 7, 296-300, 332, 343, 378, 384.
Rude, 401-404.
Rusuti (Filipo et Giovanni), 269.
Ruysdaël (Jacques), 307-308.
Ruzabeh, 132.

Saint-Aubin (Gabriel et Augustin de), 351.
Saint-Marceaux, 424.
Saint-Romain (Jean de), 267.
San Gallo (Julien et Antoine da), 218, 244.
Sansovino, 244.
Santi (Giovanni), 237.
Sarazin, 334.
Sargent, 443.
Sarto (Andrea del), 243, 278, 369.
Scamozzi, 244.
Scheffer (Ary), 375, 390.
Schnetz, 390.
Schongauer (Martin) de Colmar, 258.
Schwind, 440.
Scopas, 82, 83.
Scyllis, 50, 51.
Segantini, 442.
Seghers, 300.
Seignemartin, 414.
Senault (Guillaume), 281.
Settignano (Desiderio da), 215.
Shyouboun, 148.
Sigalon (Xavier), 390.
Signorelli, 218.
Simon, 422.
Simonet de Lyon, 269.
Sinan, 136.
Sisley, 420.
Sluter (Claus), 269-270.
Smilis, 52.
Snyders, 300.
Sodoma, 230.
Sohier (Hector), 286.
Solario (Andrea), 278.
Sosias, 78.
Soufflot, 342.
Sourdeau, 282.
Spinello Aretino, 206.
Steen (Jean), 306-307.
Steinde, 440.
Steinlen, 422.
Stella (Claudia), 334.
Stella (Jacques), 328.
Stevens (Alfred), 442.
Ström, 442.

Tabasoyo, 148.
Taddeo Gaddi, 206.
Takakané, 148.
Talenti, 208.
Tattegrain, 414.
Tauriskos, 91.
Téléphane, 50.
Téniers (David), 300-301

Terburg, 306.
Thaulow, 442.
Théodore de Samos, 50-52.
Thierri, 197.
Thorwaldsen. 442.
Thury (Pierre de), 267.
Tiepolo (Jean-Baptiste), 314.
Timanthe, 88.
Timothéos, 83-84.
Tintoret (Robusti, dit le), 248.
Tissot, 412.
Titien, 246-248, 278, 299, 350, 386.
Troubetzkoï, 442.
Troyon, 395.
Trupin (Jean), 290.
Turner (W.), 432-433.
Tutilo, 156.

Ucello (Paolo), 216.
Uhde. 440.

Valence (Pierre), 281.
Valentin, 328.
Van Loo (Carle), 350.
Vannucci (dit le Pérugin), 220, 230, 237.
Vasari, 244, 292.
Vaudoyer, 431.
Vaudremer, 431.
Veit Stoss, 258.
Velasquez, 313, 315-316, 418.
Velde (Van de), 399.
Verestchagulin, 442.
Vernay, 414.
Vernet (Horace), 389.
Vernet (Joseph), 348, 389
Vernon, 428.
Véronèse (Paul Caliari, dit), 248.
Verrocchio, 214, 228.
Vicat, 437.
Vien, 350, 358. 363.
Vignole, 244.
Vignon. 372.
Villard de Honnecourt, 176, 197.
Vinci (Léonard de), 216, 227-230, 232, 237, 244, 279, 369, 382, 412.
Viollet-le-Duc, 161, 186, 280, 406.
Viscardo (Girolamo), 286.
Vischer (Pierre), 258.
Visconti, 406.
Vitruve, 96, 285, 287, 322.
Vivarini, 224.
Vœnius (Otto), 296.
Vouet (Simon), 324-326, 328.

Warin (Jean), 334.
Wats. 437.
Watteau, 340, 342-344, 351.
Watteau (François-Joseph). 371.
Werve (Claus de), 270.
Weerts, 412.
Weyden (Roger van der), 255-258, 266.
Whistler, 443-444.
Wolgemut, 259.

Zamacois, 442.
Zeuxis, 86-87.
Ziem, 414.
Zuloaga, 442.
Zurbaran, 316.

TABLE DES GRAVURES

Fig.	1.	Cuiller en bois égyptienne	19
—	2.	Scribe accroupi	22
—	3.	Tête de la princesse Noffrit	23
—	4.	Temple de Ramsès IV (Karnak)	25
—	5.	Bas-relief de l'époque thébaine	26
—	6.	Tête du roi Harmhabi	27
—	7.	Tête de Séti Ier	29
—	8.	Vue du palais de Khorsabad	31
—	9.	Statue chaldéenne trouvée à Tello	32
—	10.	Assourbanipal sur son char	33
—	11.	Statue cypriote	35
—	12.	L'Apadana aux cent colonnes de Darius, à Persépolis	39
—	13.	Coupe de Khosroès. Époque sassanide	41
—	14.	Porte des lions à Mycènes	47
—	15.	Ordre dorique du Parthénon	53
—	16.	Ordre ionique de l'Erechthéion	55
—	17.	Persée tuant la Gorgone (Sélinonte)	57
—	18.	Dieux et déesses (Trésor de Cnide à Delphes)	58
—	19.	Statue de femme (Acropole d'Athènes)	59
—	20.	L'Aurige de Delphes	61
—	21.	Héraklès (fronton d'Egine)	62
—	22.	Le Parthénon	67
—	23.	Restauration de l'Acropole d'Athènes	68
—	24.	Temple d'Athéna-Niké (Acropole d'Athènes)	69
—	25.	Déméter et Coré (Parthénon)	70
—	26.	Frise du Parthénon (Groupe de dieux)	71
—	27.	Caryatide de l'Erechthéion	72
—	28.	Victoire rattachant sa sandale	73
—	29.	Doryphore	74
—	30.	Niké de Pæonios	75
—	31.	Tête de jeune fille (fronton d'Olympie)	76
—	32.	Héraklès, Atlas et une des Hespérides (musée d'Olympie)	77
—	33.	La colonne des danseuses (Delphes)	78
—	34.	Ordre corinthien du monument de Lysicrate	80
—	35.	Fragment de la frise du Mausolée d'Halicarnasse	81
—	36.	Victoire de Samothrace	82
—	37.	Apoxyoménos (Lysippe)	83
—	38.	Hermès portant Dyonisos enfant	84
—	39.	Figurine de Tanagra	85

FIG. 40. Dionysos (bronze du musée de Naples)..... 86
— 40 *bis*. Stèle d'Hégéso..... 87
— 41. Monnaie de Syracuse..... 87
— 42. Peinture de vase. Déposition au tombeau..... 88
— 43. Zeus combattant les géants (autel de Pergame)..... 89
— 44. Laocoon et ses enfants..... 90
— 45. Paysan allant au marché (musée de Munich)..... 91
— 46. Buste d'Euthydème, roi de Bactriane..... 92
— 47. Sarcophage trouvé à Caeré..... 95
— 48. Le Colisée..... 99
— 49. Maison à Pompéi..... 101
— 50. La Maison carrée à Nîmes..... 103
— 51. Statue d'Auguste (Vatican)..... 105
— 52. Buste de femme trouvé à la Farnésine..... 106
— 53. Arc de Titus : soldats portant le chandelier juif à sept branches. 107
— 54. Peinture murale de Pompéi..... 108
— 55. Peinture des Catacombes de Rome : orante..... 113
— 56. Sarcophage chrétien du musée de Latran..... 114
— 57. Basilique de Saint-Clément à Rome..... 115
— 58. Mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne (Rome)..... 117
— 59. Sainte-Sophie (Constantinople)..... 120
— 60. Sainte-Sophie (coupe)..... 122
— 61. Façade de l'église de la Théotocos, à Constantinople..... 123
— 62. Justinien, sa suite et l'évêque Maximien (Saint-Vital de Ravenne). 125
— 63. Isaïe entre la Nuit et le Point du jour (miniature de manuscrit)... 127
— 64. Mosquée de Kaït-Bey, au Caire..... 131
— 65. Salle à l'Alhambra..... 133
— 66. Mosquée à Ispahan..... 135
— 67. Miniature persane..... 137
— 68. Temple hindou à Kajraha..... 139
— 69. La déesse Lakmi..... 140
— 70. Porte d'Angkor-Thom..... 141
— 71. Porte principale du grand temple de Nikko sculptée par Zingoro. 144
— 72. Bouddha japonais..... 145
— 73. Tamonten, statue en terre..... 147
— 74. Paysage, par Hokousaï..... 148
— 75. Ivoire japonais..... 149
— 76. Evangéliste, miniature carolingienne..... 154
— 77. Eglise de Vignory (Haute-Marne)..... 155
— 78. Voûte en berceau..... 157
— 79. Voûte d'arêtes..... 159
— 80. Eglise de Saint-Front (Périgueux)..... 161
— 81. Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers..... 163
— 82. Eglise de Saint-Paul, à Issoire..... 164
— 83. Eglise du Puy-en-Velay..... 165
— 84. Tympan de Notre-Dame de Chartres..... 167
— 85. Portail de Vézelay..... 169
— 86. Châsse de sainte Valère et de saint Martial à émaux de Limoges. 170
— 87. Coupe sur construction gothique..... 175
— 88. Voûte gothique..... 177
— 89. Notre-Dame de Paris (façade)..... 178
— 90. Notre-Dame de Paris (vue latérale)..... 179
— 91. Mont Saint-Michel, enceinte du XVe siècle..... 181
— 92. Hôtel de Jacques Cœur, à Bourges..... 183
— 93. Halle et beffroi de Bruges (Belgique)..... 185
— 94. Maison du XIVe siècle..... 187
— 95. Statues de la cathédrale de Reims..... 188

FIG. 96. Statue à la Sainte-Chapelle..... 189
— 96 *bis*. Tête de femme (Portail de Reims)..... 190
— 97. Tympan du portail méridional à Notre-Dame de Paris..... 191
— 98. La Fille de Jephté (miniature)..... 192
— 99. Le Louvre sous Charles V (miniature)..... 193
— 100. Façade de la cathédrale d'Orvieto..... 195
— 101. NICOLAS DE PISE. — Présentation au temple..... 201
— 102. GIOTTO. — Résurrection de Lazare..... 202
— 103. SIMONE DI MARTINO. — L'Annonciation..... 203
— 104. Palais de la Seigneurie, à Florence..... 205
— 105. BRUNELLESCHI. — La cathédrale de Florence..... 207
— 106. MICHELOZZO. — Palais des Médicis, à Florence..... 210
— 107. GHIBERTI. — Panneau de la porte orientale du baptistère de Florence..... 211
— 108. DONATELLO. — David..... 213
— 109. — Saint Georges..... 214
— 110. LUCCA DELLA ROBBIA. — Les Chanteurs..... 215
— 111. BOTTICELLI. — Le Printemps..... 217
— 112. DOMENICO GHIRLANDAJO. — Naissance de saint Jean..... 219
— 113. LE PÉRUGIN. — Madone et saints..... 220
— 114. MANTEGNA. — Saint Jacques devant le Tribunal..... 221
— 115. Palais des doges, à Venise..... 222
— 116. JEAN BELLINI. — Madone, enfant Jésus et saints..... 223
— 117. VITTORE CARPACCIO. — Le départ et l'arrivée du fils du roi d'Angleterre, fiancé de sainte Ursule..... 225
— 118. LÉONARD DE VINCI. — La Cène..... 228
— 119. — Dessin..... 229
— 120. LUINI. — Le corps de sainte Catherine déposé au tombeau par des anges..... 231
— 121. MICHEL-ANGE. — Moïse..... 233
— 122. — Sibylle Erythrée..... 235
— 123. — La Nuit..... 237
— 124. RAPHAËL. — La Dispute du saint Sacrement..... 238
— 126. — Madone de Saint-Sixte..... 241
— 127. CORRÈGE. — Mariage mystique de sainte Catherine..... 243
— 128. GIORGIONE. — Concert champêtre..... 245
— 129. TITIEN — Allégorie..... 246
— 130. VÉRONÈSE. — Venise, la Justice et la Paix..... 247
— 131. VAN EYCK. — L'Homme à l'œillet..... 253
— 132. VAN DER WEYDEN. — Les Sept sacrements..... 255
— 133. MEMLINC. — Madone..... 257
— 134. LOCHNER. — La Vierge..... 259
— 135. A. DÜRER. — Mélancolie (gravure)..... 261
— 136. HOLBEIN. — Portrait d'Erasme..... 262
— 137. — Le Christ mort..... 263
— 138. Statue de Charles V destinée au portail des Célestins..... 268
— 139. CLAUS SLUTER. — Isaïe..... 269
— 140. MICHEL COLOMBE. — Tombeau de François II..... 271
— 141. La Vierge d'Olivet..... 273
— 142. JEAN FOUQUET. — Juvénal des Ursins (Louvre)..... 274
— 143. — Le Mariage de la Vierge (miniature)..... 275
— 144. LE MAITRE DE MOULINS. — La Nativité..... 276
— 145. NICOLAS FROMENT. — Le Buisson ardent..... 279
— 146. Château de Blois (Aile de François Ier et tour Louis XII)..... 281
— 147. Lanterne du château de Chambord..... 283
— 148. Le Louvre..... 284
— 149. Château d'Écouen..... 285

FIG. 150. JEAN GOUJON. — Diane du château d'Anet 287
— 151. GERMAIN PILON. — Les Trois Grâces 288
— 152. Sainte Marthe 289
— 153. CLOUET. — Isabelle de la Paix, fille de Henri II 291
— 154. RUBENS. — Descente de croix 297
— 155. — Hélène Fourment et ses enfants 299
— 156. TÉNIERS. — Kermesse flamande 301
— 157. REMBRANDT. — Saskia 302
— 158. — Le Christ guérissant les malades 303
— 159. FRANS HALS. — Portrait de van Heythuysen 305
— 160. BRAUWER. — La Rixe 306
— 161. JEAN STEEN. — Concert 307
— 162. RUYSDAEL. — La Cascade 308
— 163. HOBBEMA. — Le Moulin 309
— 164. J. REYNOLDS. — Jeune fille au manchon 310
— 165. T. GAINSBOROUGH. — Master Buttal. (L'Enfant bleu.) 311
— 166. VELASQUEZ. — Les Buveurs 313
— 167. — Portrait de l'Infante Marguerite 315
— 168. Hôtel des Invalides 321
— 169. LE SUEUR. — Muses 325
— 170. POUSSIN. — Moïse sauvé des eaux 326
— 171. — Les Bergers d'Arcadie 327
— 172. CLAUDE LORRAIN. — Soleil levant 329
— 173. LE BRUN. — Entrée d'Alexandre à Babylone 330
— 174. RIGAUD. — Portrait de Bossuet 331
— 175. LE NAIN. — Repas de paysans 332
— 176. CALLOT. — Bohémiens en voyage (gravure) 333
— 177. PUGET. — Milon de Crotone 335
— 178. Le Mariage de Louis XIV (tapisserie) 336
— 179. BOFFRAND. — Boiseries de l'hôtel de Soubise 341
— 180. WATTEAU. — L'embarquement pour Cythère 343
— 181. BOUCHER. — Pastorale 345
— 182. CHARDIN. — Le Bénédicité 346
— 183. GREUZE. — L'Accordée de village 347
— 184. LA TOUR. — Portrait de Mme Favart 348
— 185. NATTIER. — Mme de Châteauroux, en point du jour 349
— 186. FALCONET. — Pendule des Trois Grâces 353
— 186 *bis*. HOUDON. — Voltaire 355
— 187. DAVID. — Le Serment des Horaces 361
— 188. — Les Sabines 363
— 189. — Portrait de Pie VII 365
— 190. GROS. — Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau 367
— 191. Dessin de Prudhon 369
— 192. GÉRICAULT. — Le Radeau de la Méduse 377
— 193. E. DELACROIX. — Dante et Virgile 379
— 194. — Entrée des Croisés à Constantinople 380
— 195. — Education d'Achille 381
— 196. INGRES. — Œdipe et le Sphinx 383
— 197. — Apothéose d'Homère 385
— 198. DELACROIX. — Une noce juive au Maroc 387
— 199. H. REGNAULT. — Le Général Prim 391
— 200. G. MOREAU. — L'apparition 393
— 201. BAUDRY. — Enlèvement de Psyché 394
— 202. MILLET. — Les Glaneuses 395
— 203. COROT. — Le Chemin de Sèvres 397
— 204. COURBET. — Les Casseurs de pierres 398
— 205. MEISSONIER. — *1814* 399

Fig. 206. David. — Fronton du Panthéon..... 400
— 207. Rude. — La Marseillaise..... 401
— 208. Carpeaux. — La Danse..... 403
— 209. Chapu. — Monument d'Henri Regnault..... 405
— 210. Bonnat. — Le Cardinal Lavigerie..... 409
— 211. Henner. — Idylle..... 410
— 212. Puvis de Chavannes. — Sainte Geneviève marquée du sceau divin..... 411
— 213. Manet. — Le Bon bock..... 413
— 214. Claude Monet. — Argenteuil..... 415
— 215. Degas. — Danseuse-étoile..... 416
— 216. Renoir. — La Pensée..... 417
— 217. Besnard. — Portrait de théâtre..... 419
— 218. Cottet. — Au pays de la mer..... 421
— 219. Carrière. — La Famille..... 423
— 220. Mercié. — Gloria victis..... 425
— 221. Dalou. — Mirabeau apostrophant Dreux-Brézé..... 426
— 222. Bartholomé. — Monument en mémoire des morts..... 427
— 223. Rodin. — Les Bourgeois de Calais..... 429
— 224. Roty. — Revers de la médaille en l'honneur de Carnot..... 430
— 225. Léonard. — Danseuse..... 431
— 226. Turner. — Pèlerinage de Child-Harold..... 433
— 227. Burne-Jones. — L'escalier d'or..... 435
— 228. Frédéricq. — Les âges de l'ouvrier..... 439
— 229. Meunier. — Débardeur du port d'Anvers..... 441
— 230. Whistler. — Portrait de la mère de l'artiste..... 443

TABLE DES MATIÈRES

Préface..... 5
Introduction..... 7

LIVRE PREMIER

L'ANTIQUITÉ

Chapitre premier. — Les arts en Égypte, en Assyrie, en Phénicie. 19
Chapitre II. — Les origines de l'art grec. L'art archaïque..... 43
Chapitre III. — L'art grec au temps de Périclès..... 65
Chapitre IV. — L'art grec après le ve siècle..... 79
Chapitre V. — L'art étrusque et l'art romain..... 94

LIVRE II

LE MOYEN AGE

Chapitre premier. — Les origines de l'art chrétien..... 111
Chapitre II. — L'art byzantin..... 119
Chapitre III. — L'art arabe et les arts de l'Extrême-Orient..... 130
Chapitre IV. — L'art roman..... 151
Chapitre V. — L'art français ou art gothique..... 173

LIVRE III

LA RENAISSANCE

Chapitre premier. — La Renaissance italienne depuis le XIIIe siècle jusque vers la fin du XVe siècle..... 199
Chapitre II. — L'art italien à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle. 227
Chapitre III. — L'art en Flandre, en Allemagne, au XVe et au XVIe siècle..... 250
Chapitre IV. — L'art en France au XVe et au XVIe siècle..... 265

LIVRE IV

LES TEMPS MODERNES

Chapitre premier. — L'art en Flandre, en Hollande, en Angleterre, en Italie et en Espagne au XVIIe et au XVIIIe siècle..... 295
Chapitre II. — L'art français au XVIIe siècle..... 318
Chapitre III. — L'art français au XVIIIe siècle..... 339

LIVRE V

L'ART DEPUIS 1789

Chapitre premier. — L'art français pendant la Révolution et l'Empire..... 357
Chapitre II. — L'art français au XIXe siècle..... 374
Chapitre III. — L'art contemporain. Les écoles étrangères..... 408

Index alphabétique des noms d'artistes..... 447
Table des gravures..... 453

Paris. — Imprimerie Alcide Picard, 192, rue de Tolbiac. — 3-1908 M. M.

B-

FA251.1.5
Precis d'histoire de l'art.
Fine Arts Library AYR4624
3 2044 033 946 203

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

JUL 13 1925

DUE OCT 7 1925

DUE OCT 30 '46